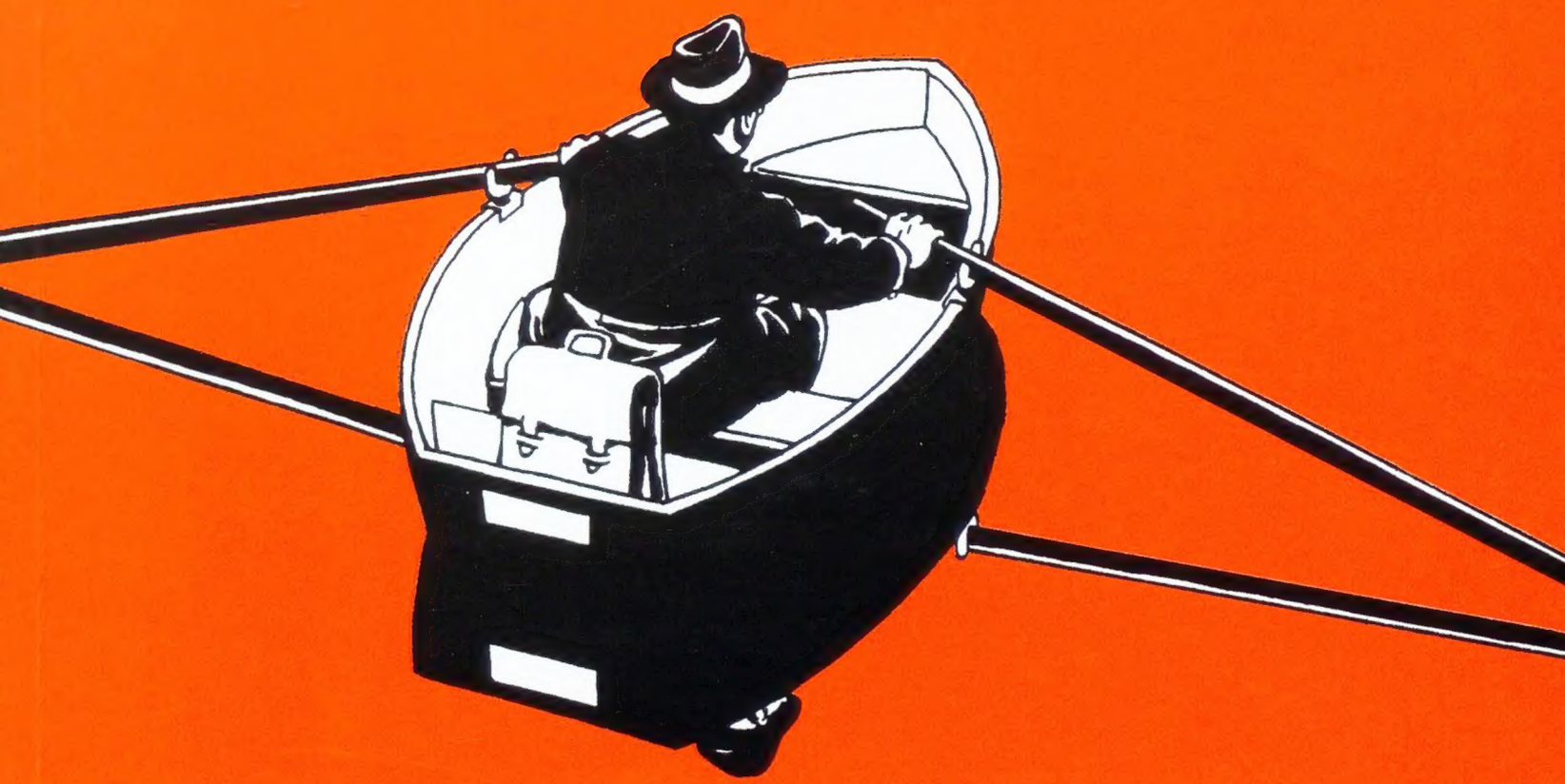
9e ART



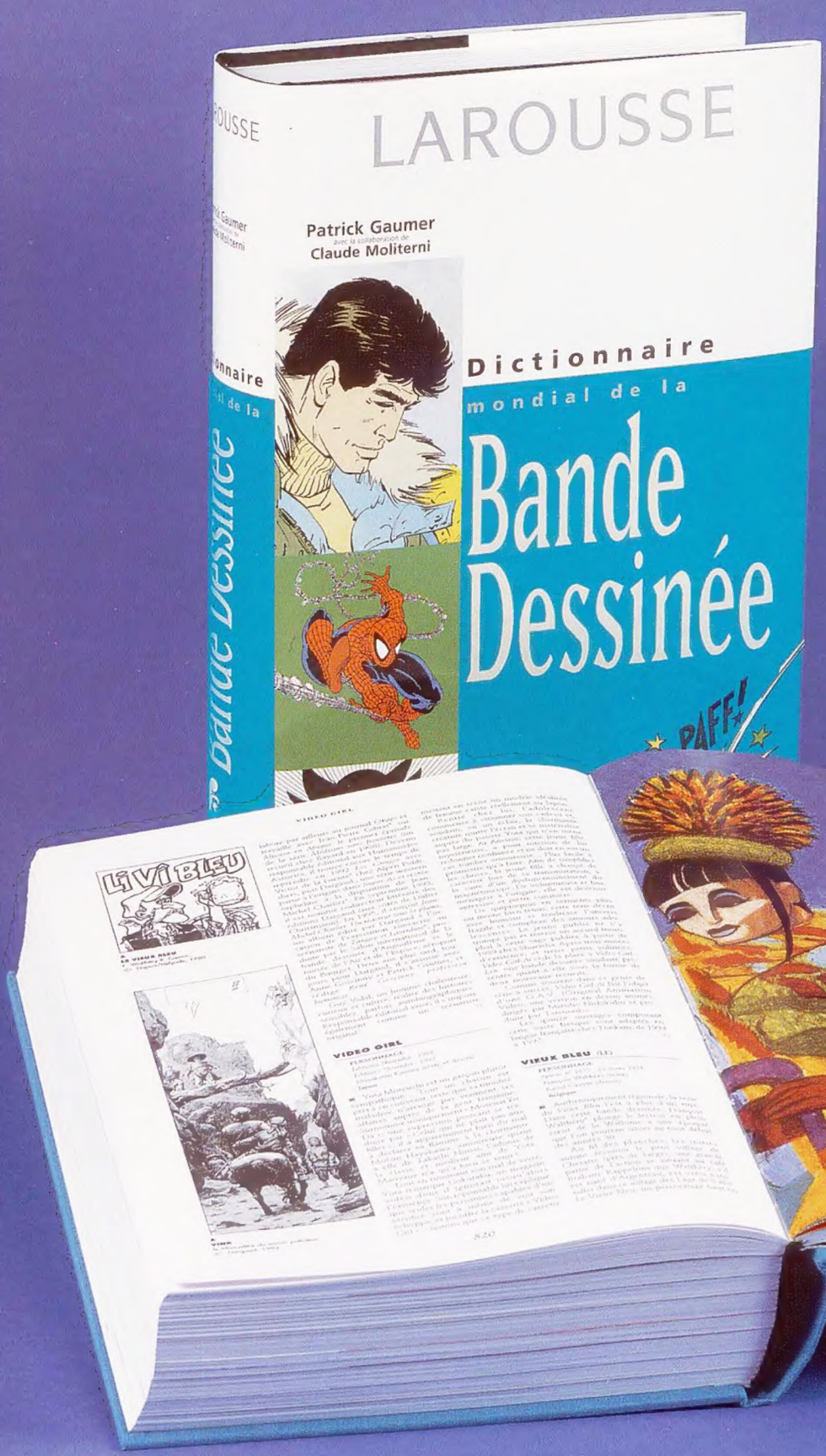
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

MARC-ANTOINE MATHIEU PATRICK COTHIAS HENRI DE STA

LA LOI DU 16 JUILLET 1949 GENRES ET SÉRIES JANVIER 1999

N°4

Tout le 9ème Art



Nouvelle édition enrichie :
Plus de 1 300 illustrations légendées dont 250 nouvelles, plus du tiers des entrées mises à jour, 64 pages de hors-texte chronologiques en couleu les phénomènes les plus récents de la BD comme les mangas japonais...
les auteurs, les scénaristes, les dessinateurs, les héros et les personnages, les séries...

Patrick Gaumer, avec la collaboration de
Claude Moliterni
Un volume relié sous jaquette, 19 x 28 cm,
960 pages, **315 F**

LAROUSSE

sommaire

Éditorial 5

Xavier Dectot – *La bande dessinée comme miroir social* 6
Autour des Triplés *et de* Joe Bar Team

49-956 ou la démoralisation de la jeunesse. Les 50 ans de la loi du 16 juillet 1949

Thierry Groensteen – *C'était le temps où la bande dessinée corrompait l'âme enfantine…* 14

Thierry Crépin – *1950-1954 : la Commission de surveillance entre intimidation et répression* 21

Bernard Joubert – *Un demi-siècle d'interdictions de bandes dessinées* 28

Thierry Martens – *Dupuis à l'ombre de la censure* 34

Jean-Paul Jennequin et Bernard Joubert – *Superhéros contre supercenseurs* 38

La Commission de surveillance aujourd'hui 41
entretien avec la Présidente, Mme de Guillenchmidt

Jean-Christophe Menu – *"Lapin" n'est toujours pas une revue* 44

Patrimoine

Thierry Groensteen – *Découvrir Henri de Sta* 48

Portfolio *Henri de Sta dans les collections du Musée de la bande dessinée* 50

Maestro *: le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache* 58

Esthétique

Thierry Groensteen – « *Julius Corentin et moi* », *entretien avec Marc-Antoine Mathieu* 62

Laurent Gerbier – *Les pièges de l'analogie* 71

Genres et séries

Thierry Groensteen – *L'empire des séries* 78

Benoît Peeters – *Contre le scénario normalisé* 88

Harry Morgan – *La bande dessinée fantastique, genre impossible ?* 91

Laurent Gerbier – *Les images dérobées. L'érotisme en bande dessinée* 100

L'histoire à bride abattue : autour de Patrick Cothias 104

Actualité

L'internationale des musées de la BD et de la caricature 114

La vie du Musée 120

Comptes rendus 124
par Evariste Blanchet, Erwin Dejasse, Laurent Gerbier, Jean-Claude Glasser, Thierry Groensteen, Dominique Hérody, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier et Thierry Smolderen.

English summaries 142

Précisions et mises au point 144

B D M

Bera **D**enni **M**ellot

TRÉSORS de la BANDE DESSINÉE

ENCYCLOPÉDIQUE

1999-2000

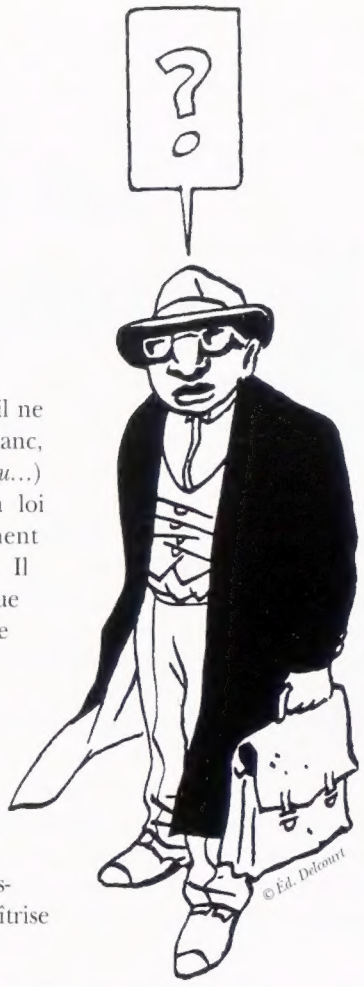
LA SEULE ENCYCLOPÉDIE VÉRITABLEMENT EXHAUSTIVE, LE SEUL ARGUS DONT LA CRÉDIBILITÉ FAIT AUTORITÉ SUR LE MARCHÉ DE L'ART ANCIEN

en vente en librairie

VILO DIFFUSION

295 F

Éditorial



La Cité, la Gare, le Phare et le rien

Julius Corentin Acquefacques va en bateau. C'est en couverture de ce quatrième numéro. Qui est "JCA", ce personnage en noir et blanc, immédiatement reconnaissable à ses lunettes et son chapeau ? Dans le panthéon médiatico-commercial de la BD, il occupe la place relativement modeste qu'en quatre albums lui a ménagée son créateur, Marc-Antoine Mathieu (les pataphysiciens auront reconnu l'anagramme de Julius Corentin Acquefacques).

Pourquoi JCA est-il le premier héros contemporain de BD à faire la couverture de "9e art" ? Par le caprice de notre inlassable rédacteur en chef Thierry Groensteen ? Parce que cette revue dont le retour est attendu pendant un an change de couleur chaque fois qu'elle paraît et que le rouge choisi cette année allait bien au teint, au chapeau, aux lunettes, au bateau de JCA ? Il y a une explication plus fondamentale à cette élection : la question, avec un grand « Q » de « l'Origine », du « Processus », du « Début de la fin » comme de la « Fin du commencement » de la BD, qui agite "9e art" depuis son premier numéro, celle-là même qui ne cesse, à son corps défendant, de tourmenter Julius Corentin Acquefacques.

Ce fonctionnaire modeste du Ministère de l'humour vit dans un monde en noir et blanc délimité en cases. Cet univers est composé de quatre éléments : la Cité, la Gare, le Phare, le Rien. Et Julius Corentin Acquefacques est l'un des rares héros de BD à avoir l'intuition qu'au-delà des cases où il s'essaye à survivre, comme nous tous, dans un monde de plus en plus difficile, existerait un autre univers. Cet univers aurait non pas deux, mais trois dimensions, (*L'Origine*), il ne serait pas en noir et blanc, mais en couleurs (*La Qu...*) et il serait soumis à la loi inflexible de l'écoulement du temps (*Le Processus*). Il restait une démarche que JCA effectue : quel est le sens de tout cela ? Notre univers d'aventures en cases et bandes est-il ou non « dessiné » ? Voici posée la question ultime du « Grand Dessinateur », l'auteur du dessein/dessin et de la maîtrise ou non de notre destin.

On saisit l'audace de l'hypothèse proposée par JCA imaginant le Créateur de toutes choses assis sous une lampe devant une table à dessin et une tasse de café. On ne s'étonnera plus que le premier volume des aventures de JCA, *L'Origine*, SOIT ÉVIDEMMENT « ÉPUISÉ », comme on dit d'un puits, d'une source, aux origines du monde. Et on ne s'étonnera pas davantage que Julius Corentin Acquefacques figure en couverture de ce numéro.

André-Marc Delocque Fourcaud

9e Art - Les cahiers du Musée de la bande dessinée – n°4

Rédaction - Administration - Publicité : 121, rue de Bordeaux, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 38 65 65 - Fax 05 45 38 65 66. E-mail : cnbdi@cnbdi.fr
Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud - Rédacteur en chef : Thierry Groensteen - Conseiller scientifique : Jean-Pierre Mercier - Éditeur : Catherine Ternaux - Conception graphique : Jean-Paul Chabrier - Ont collaboré à ce numéro : Evariste Blanchet - Thierry Crépin - Xavier Dectot - Laurent Gerbier - Jean-Claude Glasser - Thierry Groensteen - Dominique Hérody - Jean-Paul Jennequin - Bernard Joubert - Thierry Martens - Jean-Philippe Martin - Jean-Christophe Menu Harry Morgan - Benoît Peeters. En couverture : dessin de Marc-Antoine Mathieu, extrait des *Aventures de Julius Corentin Acquefacques*, Éd. Delcourt.

9e Art est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image.
© CNBDI pour l'ensemble des textes. Les opinions formulées dans les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits non sollicités ne sont pas obligatoirement rendus.

ISSN n° 1268-757 X. Dépôt légal : janvier 1999 - Diffusion librairie, France : Vertige Graphic, 5 rue Saint-Sébastien, 75011 Paris, F-75018 Paris ; Benelux et Suisse : Mosaïques, 6A rue des Champs-Élysées, B-1060 Bruxelles.

Xavier Dectot

La bande dessinée comme miroir social

autour des *Triplés* et de *Joe Bar Team* [1]

Quoi de commun entre une mère de famille du XVI^e^ arrondissement et un motard habitant la banlieue d'une grande ville ? Rien a priori, et pourtant ils constituent l'un et l'autre les publics ciblés par deux bandes dessinées qui, bien que d'aspects radicalement différents, se construisent de manière similaire.

Les Triplés de Nicole Lambert, d'une part, le *Joe Bar Team* de Bar2, repris par Stéphane Deteindre, de l'autre, sont tout d'abord des bande dessinées qui touchent leur lectorat privilégié via des périodiques non spécialisés en bande dessinée, "Madame Figaro" ou "Moto magazine"[2]. En cela, ils ne sont pas les seuls : Claire Bretécher dans le "Nouvel Observateur" ou Régis Franc dans "Elle" publient également, au rythme d'à peu près une page par numéro, des bandes dessinées s'adressant à un lectorat déterminé, *grosso modo* et respectivement le cadre de gauche et la femme intéressée par la mode. Les uns comme les autres s'adressent à leur public en lui renvoyant sa propre image, mais autant celle-ci est déformée et transformée en instrument du comique par Bretécher et Régis Franc, autant dans les *Triplés* et dans *Joe Bar Team* les personnages servant de miroir au lecteur qui appartient à la classe visée, sont les acteurs d'un comique qui ne se joue pas véritablement à leurs dépens mais autour d'eux, en partie par eux. Régis Franc et Claire Bretécher mettent en lumière le décalage entre un groupe social particulier et l'ensemble de la société, quand Nicole Lambert et Stéphane Deteindre illustrent au contraire l'inadaptation du reste de la société à un groupe social posé comme étant la norme. En cela, ils reflètent la ligne éditoriale des périodiques qui les publie, s'adressant à des groupes sociaux très fermés, fonctionnant selon des codes précis et s'identifiant par des codes, voire des rites, particuliers. "Moto magazine" et "Le Figaro madame" cultivent cette image d'un groupe se distinguant du reste de la société mais conçu comme le modèle sur lequel cette société devrait s'organiser, d'un groupe dont la relation avec les autres éléments de la société se tisse sur un mode hiérarchique, dans lequel il occupe la position supérieure.

C'est ce statut de véritable reflet, sous forme de bandes dessinées, de la politique éditoriale d'un périodique adressé à un groupe social déterminé, fortement structuré, qui fait tout l'intérêt des *Triplés* et de *Joe Bar Team*. Leur qualité, disons le tout de suite, est faible sur le plan esthétique, leur place dans l'histoire de la bande dessinée sera nulle, ils ne sont formellement que des épigones tardifs de bandes antérieures. Mais ils sont en revanche des instruments essentiels pour comprendre de l'intérieur comment se structure, se définit et évolue un groupe. Contrairement à Claire Bretécher et à Régis Franc, Stéphane Deteindre et Nicole Lambert ne se définissent pas d'abord comme étant des auteurs de bande dessinée ; au contraire, le premier est avant tout un motard, la seconde une mère de famille de la bonne bourgeoisie, qu'elle soit de l'ouest parisien ou de province. Leur pro-

duction est ainsi un reflet de la façon dont les groupes sociaux auxquels ils appartiennent se voient eux-mêmes et voient le monde extérieur. Ils ne se situent donc pas tant dans le champ « littéraire » de la bande dessinée que dans celui du témoignage, presque du récit social. Et pourtant, c'est la bande dessinée qu'ils ont utilisée comme moyen d'expression, c'est avec ses contraintes propres qu'ils travaillent, ce qui leur confère un intérêt indirect dans l'étude de cette forme artistique, en ce sens qu'elle est pour eux et pour leurs lecteurs un moyen et non pas une fin.

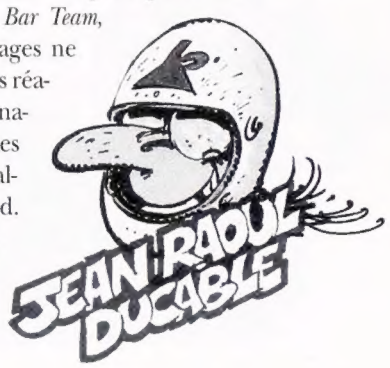
La caractérisation sociale des personnages

Les Triplés comme *Joe Bar Team* sont des bandes dessinées comiques, et elles ont en commun que l'effet comique ne repose pas tant sur les personnages principaux que sur leur relation au monde. Les personnages tiennent en fait un autre rôle, celui d'identifiant pour le lecteur qui, pour percevoir le

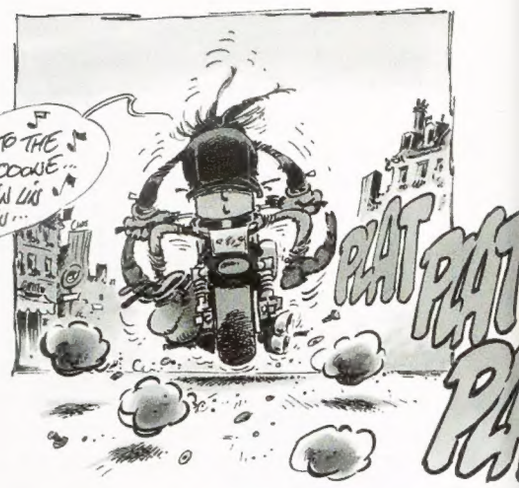
comique, doit se sentir comme chez lui dans le groupe qu'ils forment. Les personnages regroupent ainsi toute une série de signes sociaux qui permet au lecteur de les reconnaître comme appartenant à son groupe. Cela est particulièrement sensible dans les *Triplés* où la caractérisation psychologique presque inexistante fait ressortir avec d'autant plus d'acuité leur caractérisation sociale. Le groupe, image idéale du noyau familial de la lectrice, se compose de cinq personnages. Tout d'abord, bien entendu, les triplés, deux garçons et une fille, tellement ressemblants que l'on pourrait croire que la fille est une vraie jumelle de ses frères, n'était sa coiffure et le fait qu'elle porte une jupe et non un bermuda. Ces trois personnages blonds, invariablement vêtus de tissus à motifs kilt et de bleu marine, sont totalement interchangeables, la préférence de l'auteur pour l'un ou pour l'autre ne s'expliquant que lorsque les gags nécessitent une caractérisation sexuelle des personnages. Il est impossible de décider si leur mère, une jeune femme également blonde, presque sempiternellement en tailleur et toujours parfaitement coiffée, est femme au foyer, ce que semblent suggérer la plupart des gags, ou travaille, comme c'est le cas dans quelques rares planches où l'auteur a voulu situer l'épisode en milieu professionnel. Le grand-père, qui apparaît plus rarement, est un aimable septuagénaire qui, sans habiter chez ses petits-enfants, semble souvent passer les voir. Il tient en fait le rôle, lorsqu'il est nécessaire, de la figure paternelle, inexistante. Cette absence du père ne repose pas sur un deuil, encore moins bien entendu sur une séparation, mais bien plus sur une justification sociale : qu'il soit avocat, cadre supérieur, médecin ou dirigeant d'entreprise, cet homme riche est occupé, donc toujours absent de la maison, domaine de sa femme pour qui le travail, si tant est qu'elle en exerce un, semble

être plutôt un passe-temps. Si la partition sexuelle des rôles entre foyer et travail salarié est encore aujourd'hui constatée dans tous les groupes sociaux, l'absence permanente du père liée au travail et vue comme normale est une caractéristique de la moyenne et de la grande bourgeoisie. Aucun de ces personnages n'a de prénom, ni même d'identité propre : ils sont davantage des rôles, des archétypes physiques que des personnages. Leur demeure elle-même est protéiforme, même si quelques éléments sont constants : il s'agit d'un appartement, grand et meublé avec du mobilier d'époque (celle-ci est variable, mais appartient toujours aux XVIII[e] et XIX[e] siècles) et un piano dont jouent déjà les bambins, qui ne semblent pourtant pas avoir plus de quatre ans ; il est sans doute à Paris, peut-être dans le VI[e] arrondissement (une planche se passe devant l'école des Mines, planche d'ailleurs intéressante puisqu'elle considère cette prestigieuse école comme un référent immédiat, intuitif, pour le lecteur). Cette situation sociale des personnages par leur habillement et leur logement est encore renforcée par la palette de leurs activités : salon de thé, vacances dans des stations de ski apparemment huppées l'hiver, en Bretagne l'été (la Bretagne est identifiable à son climat vivifiant qui impose aux enfants le port du pull rayé et du ciré jaune), soirées habillées.... Psychologiquement inexistants, les triplés et leur famille évoluent dans un monde dont les règles strictes transparaissent dans chaque planche.

Les personnages du *Joe Bar Team* se différencient quelque peu des *Triplés* pour ce qui est de l'épaisseur des personnages : alors que l'interchangeabilité des *Triplés* est inscrite dans la nature même des personnages, les membres du *Joe Bar Team* sont, à partir du second tome, répartis en deux clans, les jeunes et les vieux. À cela s'ajoute une partition plus subtile, motivée par le fait que les histoires du *Joe Bar Team* ne se limitent pas à des gags en une page mais forment des récits courts, voire, pour le dernier tome paru, un véritable récit complet découpé en séquences. Les personnages se voient ainsi doter d'un certain nombre de traits distinctifs, les caractérisant avec netteté physiquement mais aussi dans leur comportement. Ces traits ne peuvent être regardés comme dotant les personnages d'une véritable psychologie, mais ils les individualisent clairement en les rattachant à différentes catégories de motards : les amateurs de motos italiennes, allemandes et japonaises, les bricolos, les maladroits ou les flambeurs. C'est dans cette différenciation que repose l'unité profonde du *Joe Bar Team*, dont les personnages ne sont pas des reflets réalistes mais l'incarnation des différentes facettes d'un idéal-type du motard. Cet éclatement de l'idéal-type en plusieurs avatars est le



reflet d'une représentation sociale de soi par les motards différente de celle de la bourgeoisie. Alors que la bourgeoisie des *Triplés*, et plus largement du "Figaro Madame", forme un corps unique, régi par ses lois et s'opposant clairement à un monde autre vu comme inférieur, les motards du *Joe Bar Team* et de "Moto magazine" se subdivisent en de nombreux sous-groupes avec chacun ses pratiques propres. Mais l'opposition au reste du monde, clairement méprisé et caractérisé, non plus par l'absence d'un héritage non seulement financier mais aussi social et culturel, mais par l'inadaptation à la pratique de l'équilibre sur un véhicule à deux roues motorisé, est toujours présente. Malgré ses divisions internes, le clan des motards se reconnaît à certaines pratiques et à un langage propre qui l'accompagne : se payer une bourre sur un 100 m, slalomer entre les voitures, rechercher la vitesse pour elle-même, etc. Apparemment plus diversifié dans sa structuration interne, le monde des motards du *Joe Bar Team* est aussi plus fortement opposé au reste de la société que la bourgeoisie des *Triplés* : pour cette dernière, les non-bourgeois sont avant tout inexistants, n'apparaissant que très rarement, et toujours dans des rôles de pure figuration. Au contraire, le non-motard est presque toujours présent dans les épisodes du *Joe Bar Team*. Il n'est plus seulement victime d'un ignorant mépris mais présenté presque comme un parasite, en tout cas comme une victime coupable et impuissante des agissements des motards : le piéton, l'automobiliste, le gendarme surtout, sont à la fois présents dans l'histoire et rejetés, objet de comique en raison de leur inadaptation au monde idéal du motard. Comme dans les *Triplés*, l'autre se définit aussi comme celui qui travaille : secondaire pour la bourgeoisie pour lequel il participe de ce qu'il faut acquérir, le salaire, et non de ce qui est reçu, l'héritage, le travail est méprisé par les motards parce qu'il écarte l'homme de sa passion. Son apparition dans le tome 4 est à ce titre significatif, les jeunes du groupe transformant leur lieu de travail en une sorte de prison quotidienne dans laquelle ils réussissent cependant à réintroduire leur passion, à y reprendre le pouvoir en en excluant le travail.



Si les personnages jouent un rôle essentiel dans la caractérisation sociale de ces deux bandes dessinées, ils ne sont pas les seuls vecteurs de celle-ci : il est un élément propre à la bande dessinée, à son histoire et à son esthétique, qui participe aussi à cette caractérisation d'une façon non négligeable, et qui rattache ces deux œuvres à un univers en marge duquel elles semblent pourtant se situer au premier abord. Cet élément, le dessin, est en effet fortement spécifique dans l'une et l'autre bande. Plus que d'un style du dessinateur, il faut en fait parler d'une réappropriation de l'œuvre d'auteurs antérieurs, mais qui semble toujours pouvoir être considérée comme constituant un véritable signe social. *Les Triplés* comme le *Joe Bar Team* semblent vouloir se rattacher à de véri-

"Il est sympa ce chien...
Il me rappelle quelqu'un, pas toi ?"

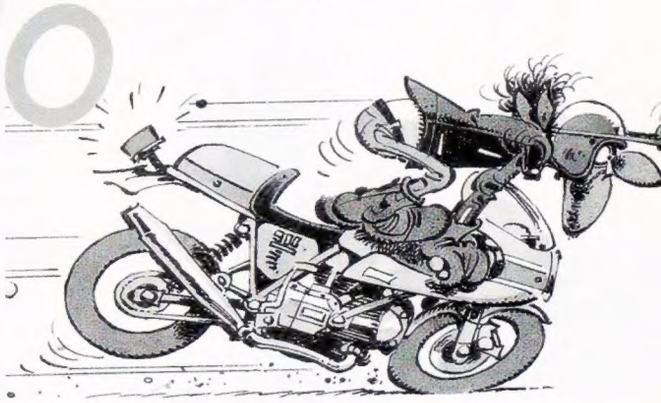
tables écoles de dessin que tout le monde, et notamment leurs lecteurs, est censé avoir dans l'œil. Nicole Lambert plonge ainsi les racines de son trait dans un ensemble de publications illustrées pour la jeunesse dans lesquelles la bande dessinée au sens propre ne tenait qu'une place secondaire, publications se rattachant toujours plus ou moins directement à une mouvance catholique et conservatrice dont la "Semaine de Suzette" est l'archétype, ou du moins la représentation collective la plus connue. Parce que, dans le trait comme dans le choix des couleurs, Nicole Lambert se rapproche de Pinchon, *Les Triplés* devient une œuvre lisible même pour des personnes pour lesquelles la seule bande dessinée à ne pas être vouée au mépris serait *Bécassine*. Les couleurs, notamment, sont fondamentales : posées en à-plat, elles se distinguent cependant de la palette traditionnelle par des tons plus pastels, qui se veulent plus délicats, ce qui permet à la bourgeoisie conservatrice, d'accepter les *Triplés* malgré le rejet dont la bande dessinée est traditionnellement l'objet dans cette classe sociale. Le cas de *Joe Bar Team* est différent dans la mesure où l'apparentement du dessin se fait presque automatiquement avec une figure beaucoup plus centrale de l'histoire de la bande dessinée. Deux anecdotes personnelles méritent ici d'être citées : un ami libraire avec lequel je m'entretenais de l'incompréhensible succès du *Joe Bar Team* me l'expliqua en termes lapidaires : « c'est du sous-Franquin » ; de même, lors d'une séance de dédicace, Larcenet s'étonna : « c'est marrant, chaque fois que quelqu'un veut "quelque chose qui ressemble à

Gaston, on pense au *Joe Bar Team*, alors que ce n'est vraiment pas la même chose ». Le dessin de Stéphane Deteindre se rattache en effet de façon presque inconsciente à celui d'André Franquin, d'ailleurs sans doute plus à celui des *Idées noires* qu'à celui de *Gaston*. Mais là où l'on parlait chez Franquin de style, il n'y a plus chez Deteindre qu'une technique vidée de sa substance sensible. Ce rattachement à Franquin a, comme celui à *Bécassine* pour *les Triplés*, une fonction non pas esthétique mais d'identification, identification au principal style de bandes dessinées (catholique ou de l'école de Marcinelle) que le lecteur, auquel on s'adresse comme à un membre d'un groupe social et non comme à un amateur de bande dessinée, est susceptible d'avoir rencontré dans sa jeunesse.

Le monde dessiné, monde idéal d'un groupe social

Parfaitement identifié socialement, le monde dessiné dans lequel évoluent les personnages est un reflet déformé du monde réel, reflet déformé dans lequel ce sont les règles du groupe qui sont devenues les normes sociales, alors que dans la société, au contraire, elles définissent le groupe par différenciation d'avec la norme. Un basculement s'opère, la transgression n'est plus d'appartenir au groupe minoritaire mais de lui être extérieur. Mais ce monde idéal n'apparaît pas directement comme un renversement du monde réel, son caractère idéal se fonde au contraire dans la faiblesse apparente de la distorsion entre l'idéal et la réalité. Si le travail est exclu ou en tout cas transformé en terrain secondaire d'exercice de la passion, l'univers dans lequel évoluent les personnages reste cependant l'univers quotidien de ses lecteurs, plaçant la familiarité avec le cadre principal au centre de la rhétorique de la reconnaissance qui appuie la démarche de ces deux bandes dessinées. Passablement différents en apparence, les mondes des *Triplés* et de *Joe Bar Team* se construisent en fait selon des règles proches. Le lieu principal de l'action, appartement bourgeois ou bar et son pâté de maison, se pose comme le point de ralliement, mais aussi le cadre de vie normal des personnages et, par-delà, des lecteurs. Lorsque les personnages en sortent, c'est-à-dire rarement, plus rarement encore dans les *Triplés* que dans le *Joe Bar Team*, c'est pour se rendre dans des lieux secondaires tout aussi familiers, formant une sorte d'archétype du monde du lecteur : salon de thé, station de sport d'hiver ou plage de Bretagne pour les uns, terrain de cross, circuit, atelier ou magasin de motos pour les autres. Le gag déjà évoqué sur l'école des Mines dans les *Triplés* est particulièrement révélateur de cette construction d'un univers qui se présente comme familier à tous alors qu'il n'est familier qu'au groupe social des lecteurs. Ce glissement d'un cadre socialement marqué vers un cadre présenté dans l'œuvre comme universel, contribue grandement à l'idéalisation du monde dans lequel évoluent les personnages. Il se produit un glissement de l'univers familier vers l'univers normal qui contribue à rassurer les lecteurs, à les mettre en confiance en transformant leur décalage avec le monde en décalage du monde avec eux. L'utilisation quasi exclusive de ces lieux familiers, couplée à l'emploi des codes linguistiques qui sont ceux du groupe, fait que le familier se transforme en norme.

Point essentiel, cet univers familier n'est jamais un ressort du comique, il n'en est que le cadre. Le comique a en effet toujours pour effet de créer un décalage entre son objet et la norme, et, lorsqu'il s'attaque à la norme, c'est pour en mettre en lumière les imperfections. Or, dans le monde de *Joe Bar Team* comme dans celui des *Triplés*, la norme est celle du groupe élevé en idéal, le cadre ne saurait donc être imparfait. Le public ciblé doit rire de l'autre ou de lui-même, mais il ne doit pas remettre en question son mode de vie. La place du public est sensible dans le fait que *Joe Bar Team* s'oppose nettement à d'autres séries de motards, s'adressant à un public d'abord défini comme lecteur de bandes dessinées (*Les motards* de Degotte, qui paraissaient dans "Spirou", ou *Litteul Kévin* de Coyote, dans "Fluide Glacial") ; lecteur qui, malgré son attachement sensible au monde des motards, n'hésitera



pas à tourner en dérision ses règles et ses codes. Dans *Joe Bar Team* et dans les *Triplés*, le cadre n'est pas seulement familier, il devient aussi idéal, il est ce qui fixe la norme et échappe donc au comique.

Au-delà de cette idéalisation du cadre familier, on peut parler d'une véritable recherche de *mimésis* entre le lecteur et les personnages principaux des planches qu'ils lisent. Les personnages sont coulés dans des moules, certes, mais ces moules sont faits de telle sorte que les lecteurs puissent avoir l'impression de s'y incarner non par le processus classique de transfert, identification du lecteur au personnage, mais par un processus inversé, identification du personnage au lecteur. Une petite différence se fait entre le *Joe Bar Team* et les *Triplés*, puisque dans le cas de ces derniers ce n'est pas aux personnages principaux, les enfants, que s'identifie le lecteur, mais au principal personnage secondaire, celui de la mère. En retour, les personnages principaux ne s'incarnent plus dans le lecteur mais dans ses enfants. Cette incarnation des triplés est d'ailleurs fortement renforcée par la procédure d'accréditation quasi systématique de ses gags qu'emploie Nicole Lambert, qui les attribue à des enfants de son entourage en faisant imprimer la phrase " d'après le petit X, y ans " en bas de la plupart de ses planches. Les gags s'ancrent ainsi dans le réel et se projettent dans l'univers quotidien des lecteurs ; l'emploi de la typographie et non du lettrage pour ces accréditations tend à créer une séparation entre la planche et le magazine qui la publie.

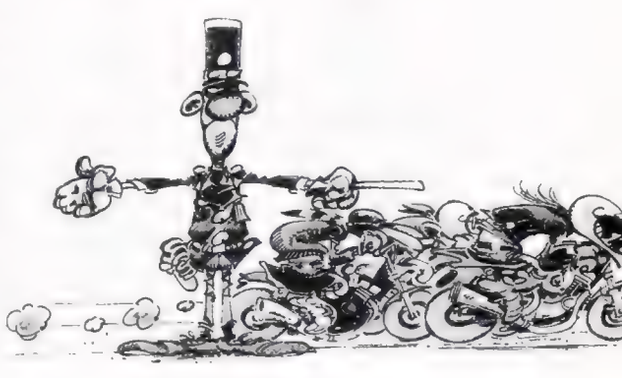
Cette identification est renforcée par la nature même des activités des personnages : celles-ci sont les activités quotidiennes des lecteurs, dégagées de leur contingence matérielle – faire la cuisine, s'habiller, papoter avec ses amis et, surtout, s'occuper de ses enfants pour la mère des *Triplés* – faire de la moto, boire, faire la course ou se balader à moto pour le *Joe Bar Team*. Là encore, les actions doivent rester suffisamment partagées par les membres du groupe (passer son permis moto, aller dans un salon de thé), sans être pour autant précisées outre mesure, pour pouvoir s'identifier immédiatement avec des activités tellement quotidiennes qu'elles en sont devenues semi-conscientes. Comme le cadre dans lequel se déroulent les histoires, les activités des personnages jouent un rôle essentiel dans la création de l'univers idéal des planches, parce qu'elles sont les activités qui constituent le quotidien de chacun des lecteurs, sans être soumises aux contingences matérielles, aux poids, aux gênes que le lecteur rencontre dans le monde réel. D'où, à nouveau, des limites aux champs d'application du comique : parce que les activités du personnages sont le reflet idéalisé de celles du lecteur, elles ne peuvent être tournées en ridicule : comme le cadre de l'action, elles peuvent être le lieu du comique, mais elles ne peuvent en être le cadre. Jamais le fait d'aller au salon de thé ou de se faire un 400 mètres ne sera tourné en dérision, même si l'une ou l'autre action peuvent être liées à des situations comiques (maladresse des personnages du *Joe Bar Team* ou décalage enfantin par rapport au monde des *Triplés*). Une seule fois, dans le *Joe Bar Team*, l'idée même de faire un 400 mètres est cause efficiente du comique, dans le tome 2, mais il est particulièrement intéressant de noter que c'est parce qu'elle est le fait d'enfants en tricycle, faisant que le temps d'une demi-planche, les *Triplés* semblent avoir pris le pouvoir dans le *Joe Bar Team*.

Ce monde familier au lecteur, où les activités quotidiennes des personnages sont les siennes, diffère cependant profondément de celui dans lequel il vit en ce qu'il

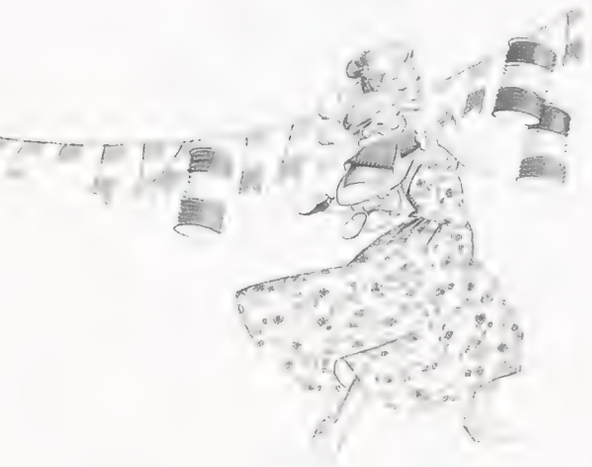
est clos, protégé de l'extérieur. Certes, la situation de l'action dans un monde d'une ampleur géographique limitée est fréquente dans la bande dessinée comique où les gags tiennent en une page, que l'on songe à *Achille Talon* ou à *Gaston*. Mais Franquin et Greg ont tenté de concentrer dans ces mondes clos et restreints toute la complexité du monde réel. Au contraire, avec le *Joe Bar Team* comme avec les *Triplés*, la réduction du monde entraîne aussi sa simplification : il se compose uniquement des membres d'un groupe social et, éventuellement, des personnages extérieurs au groupe auxquels il est susceptible d'avoir affaire : serveur ou coiffeur pour les uns, automobilistes, examinateurs du permis ou gendarmes pour les autres. Le reste n'est plus qu'un flou obscur, une sorte d'éther dans lequel flotte les personnages. Et dans ce monde, ce sont les membres du groupe qui disposent du pouvoir absolu : lorsque les triplés torturent littéralement un serveur de café, cela paraît au lecteur non seulement normal, mais comique. Les personnages extérieurs au groupe sont des intrus dans le monde dessiné, leur présence n'est tolérée que tant qu'elle est nécessaire, ils sont là pour servir et pour subir. Tel est le rôle du serveur des *Triplés*, tel est aussi celui des gendarmes du *Joe Bar Team*, simples boîtes d'enregistrement des performances des motards, privés de tout pouvoir par la supériorité des membres du groupe, matérialisée par leurs motos. Dans ce monde idéal plié aux volontés des membres du groupe, les signes de reconnaissance sociale deviennent des passeports, des signes de supériorité. La transgression est retournée, et l'autre, le gêneur, n'existe plus, n'est plus qu'un épiphénomène de l'univers des personnages. Cet univers reste proche de celui des lecteurs parce qu'il n'est pas issu d'une sorte de coup d'Etat ayant conféré aux membres du groupe le pouvoir sur les autres, mais de l'exclusion insensible de ces autres : c'est le monde réel, mais dans lequel tout le monde, ou presque, s'est rallié aux règles du groupe. Le rôle des personnages non-membres du groupe est désormais simplement de justifier l'existence de celui-ci. Sans eux, le groupe social se dissoudrait dans l'uniformité, sans rien à l'intérieur du monde dessiné par rapport à quoi se structurer en groupe. Faire-valoir du groupe, ils sont aussi l'objet de sa vengeance : dans le monde réel, leur existence, la norme qu'ils incarnent (notamment dans le *Joe Bar Team* où ils sont souvent des représentants de l'Etat), rappelle aux membres du groupe leur marginalité ; dans le monde dessiné, ce sont eux qui sont devenus les marginaux, comme la périphérie du monde des personnages, en marquant la frontière et la protégeant par leur soumission de fait aux règles du groupe.

Ressorts du comique dans un monde clos

Ce monde clos, dominé par le groupe social, est le lieu du comique, mais d'un comique assez particulier puisqu'il ne s'exerce jamais à l'encontre du monde décrit, mais uniquement à l'encontre des personnages, où plutôt par les personnages. Ceux-ci ne sont pas tant les victimes que les acteurs d'un comique propre au groupe. En effet, non seulement le monde est clos, mais le comique lui-même semble renfermé par ce monde. Les planches tant des *Triplés* que du *Joe Bar Team* ne sont pas immédiatement drôles pour qui n'appartient pas au groupe social ciblé, et cela parce que les ressorts mêmes du comique sont liés aux règles de ce groupe social. Au-delà du langage et de ce qu'il faut bien appeler des rites (les cours de piano pour les uns, les 400 mètres pour les autres), l'ensemble du comportement de ces personnages archétypaux est conditionné, que l'auteur en ait conscience ou non, par les règles du groupe, et c'est lorsque se produit un décalage par rapport à ces règles qu'ap-



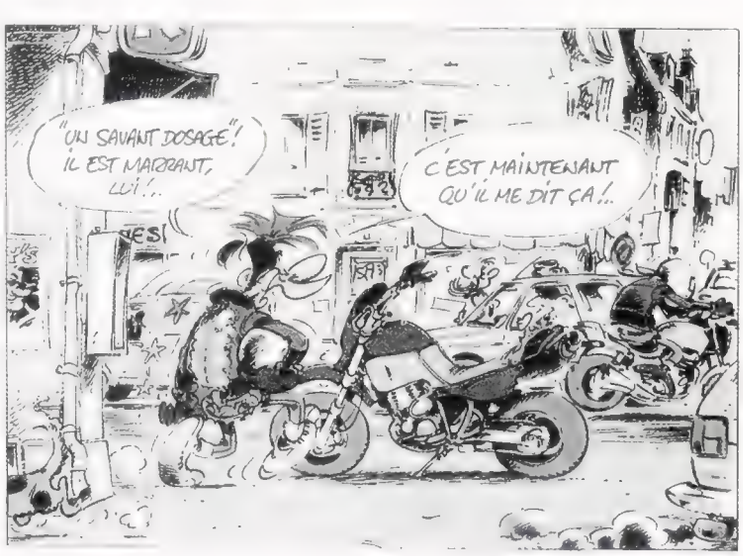
paraît le comique. Deux formes de décalage comique forment l'essentiel de l'arsenal des gags des deux œuvres : la maladresse dans l'application de règles que l'on découvre ou que l'on connaît sans les maîtriser pleinement, et la simple ignorance de



ces règles, entraînant une action en contradiction avec elles. Dans les deux cas, la perception du comique est étroitement liée à la connaissance des règles sociales par rapport auxquelles a lieu le décalage. Ainsi, pour le lecteur non initié, les planches peuvent apparaître comme décrivant un monde parallèle, aux mœurs étranges, sans que la notion de comique lui vienne immédiatement à l'esprit. Dans le cas de *Joe Bar Team*, un étrange contraste se produit alors entre le dessin, proche des épigones de Franquin, donc annonciateur de comique, et des scénarios étranges, semés de signes incompréhensibles, semblant issus d'un monde inconnu. Le contraste est moins saisissant pour le néophyte amateur de bande dessinée face aux *Triplés*, dans la mesure où le dessin situe immédiatement l'œuvre dans le contexte de la production catholique-bourgeoise et annonce donc un comique aux ressorts particuliers. Ainsi le comique des planches lui-même se définit-il comme un signe d'appartenance au groupe : il y a ceux qui comprennent et les autres, les membres du groupe et ceux qui lui sont extérieurs. Les ressorts spécifiques à la bande dessinée (effets visuels, contraste entre l'image fixe et l'effet de mouvement, absurde et non-sens…), quant à eux, sont peu utilisés, et, quand ils le sont, ils apparaissent comme secondaires, le comique reposant principalement sur un jeu avec les règles propres au groupe. Ainsi, le dos mis à nu et brûlé par les frottements de Paul Posichon n'est pas utilisé comme devant créer un comique quelque peu sadique ; il n'est que le renforcement d'un effet né de l'incapacité du personnage à effectuer une roue arrière. La mise en espace de la case indique clairement que le principal du gag repose sur les paroles du héros, c'est-à-dire sur une considération relativement technique (" Ah, parce qu'il faut aussi freiner. Un savant dosage… C'est maintenant qu'il me dit ça, lui ! "), plutôt que sur l'effet visuel, relégué au second plan. Le signe interne au groupe prend ainsi le pas sur le signe commun, rendant le gag immédiatement accessible au motard, mais non au lecteur de bandes dessinées.

En restreignant ainsi la perception immédiate du comique, et donc le plaisir, réel ou supposé, de la lecture, aux membres d'un groupe social donné différent de celui formé par les lecteurs de bandes dessinées, le *Joe Bar Team* et les *Triplés* franchissent une étape supplémentaire sur le chemin qui les écarte du monde de la bande dessinée pour en faire des œuvres-manifestes du groupe social auquel elles s'adressent et qu'elles mettent en scène. Parce qu'elles parlent au lecteur du sein du groupe social et non comme un regard sur lui, elles se trouvent placées dans un nouveau champ littéraire, différent de celui de la bande dessinée. Une des principales conséquences de ce glissement est que, contrairement à ce que l'on peut constater dans la bande dessinée comique en général, l'objet même de l'album n'est pas tourné en dérision. Les règles du groupe devenus normes sont considérées comme acceptées et acceptables par tous et, par voie de conséquence, comme foncièrement bonnes et exemptes de toute critique.

D'où le comique particulier, et finalement assez proche, des deux œuvres : il est extrêmement policé et ne s'exerce qu'à la marge du monde décrit. Aucune férocité, aucun sarcasme dans ces planches. Nicole Lambert semble reproduire le regard attendri des adultes sur les bêtises et les espièglerie des enfants, mais en fait elle occulte par ce regard toute la dimension sociale, tout ce qu'il faut bien appeler les marquages de classe qui imprègnent son œuvre. Les actes des enfants, mêmes fortement liés à une volonté de domination, presque sadiques parfois, deviennent comiques par ce regard interne qui se dissimule derrière un attendrissement présenté comme universel. Le même regard attendri,



le même sentiment d'espièglerie distillé face à des actes fortement marqués par les règles du groupe se retrouve dans les planches de *Joe Bar Team*, et là aussi ce comique attendri sur soi-même sert d'alibi à l'apologie d'un modèle social, certes différent de celui des *Triplés*, mais que rien ne vient critiquer. Le comique semble en fait n'être qu'un élément secondaire dans le plaisir que veut donner la lecture des planches, plaisir qui réside d'abord dans la satisfaction de l'appartenance au groupe. D'où cet humour plat et répétitif, reposant avant tout sur le sentiment d'attendrissement que provoquent les actions des personnages, mêlé à une sorte d'envie de ne pouvoir assouvir aussi pleinement son être social, faute d'être comme eux détaché de la cohabitation avec les hommes extérieurs au groupe et de se voir tout permis par la magie de la bande dessinée. Les spécificités du médium ne sont ainsi qu'une sorte de permis pour assumer l'impossible, rendant réversible ce qui ne l'était pas, et sans conséquence les actes les plus graves. Non seulement le comique mis en œuvre par ces planches est policé, mais il prive de leur férocité les actes qu'il met en scène. Ce faisant, ces planches se rapprochent de certaines bandes dessinées, tout en continuant à s'en distinguer en offrant un regard intérieur, et non plus extérieur, sur les actes présentés. Le comique du quotidien qui domine tant les *Triplés* que *Joe Bar Team*, issu d'un effet de contraste créé par un monde désormais régi par les règles du groupe, change ainsi de valeur pour devenir le vecteur d'un regard attendri et idéalisé sur sa propre existence. Être bourgeoise pour la lectrice des *Triplés*, être motard pour le lecteur de *Joe Bar Team*, devient plus qu'un choix de vie, une véritable bénédiction, une sorte d'accomplissement personnel, l'intégration dans un monde idéal dont les planches viennent montrer la grandeur.

Aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, beaucoup plus qu'au comique, c'est à l'utopique que ressortissent *Joe Bar Team* et les *Triplés*. Cette utopie est très classique, en ce sens qu'elle présente un monde vidé de ses structures de classe, ou plus exactement dont les structures de classe sont repoussées à la marge, où une seule classe occupe le centre de la société. L'utopie présentée n'est donc pas égalisatrice mais hiérarchique, séparant deux catégories d'hommes, ceux du groupe, dont les règles deviennent la norme, et les autres, que leur exclusion du groupe transforme en anormaux. Cette utopie autosatisfaite prend la forme physique d'une bande dessinée, sans pour autant appartenir véritablement au champ littéraire de celle-ci. La différence que l'on sent dès la première lecture entre le *Joe Bar Team* et les *Triplés* d'une part, et le reste de la production en bande dessinée – plus particulièrement dans le domaine de l'humour – d'autre part, repose sur ce fait : les deux premières œuvres ne sont qu'accessoirement, secondairement, des bandes dessinées, leur première fonction étant d'exprimer la pensée collective du groupe, sa vision du monde. Ces planches n'ont pas de prétention esthétique, ne cherchent aucunement à se rattacher au monde de la bande dessinée, elles relèvent de la presse magazine spécialisée, qui est justement celle qui les publie. ■

[1] Cet article est dédié à la mémoire de madame Annie Bos, sans qui il n'aurait jamais pu être écrit.

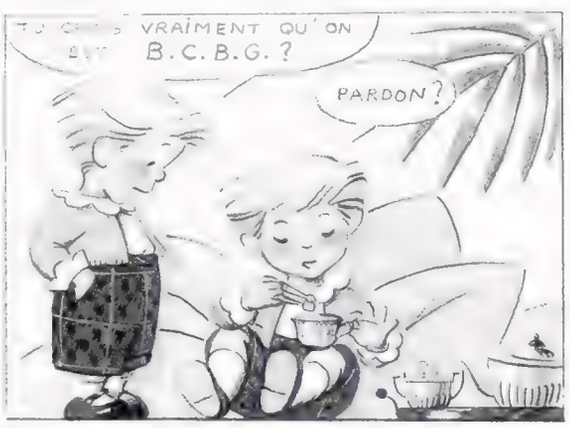
[2] À l'origine du moins : en raison de son succès, *Joe Bar Team* est désormais prépublié dans un magazine entièrement construit autour de son image, "Joe Bar Mag", et est conçu avant tout en vue de la publication en album. Mais un fait caractéristique subsiste : "Joe Bar Mag" n'est en rien un magazine consacré à la bande dessinée : c'est un magazine pour motards.

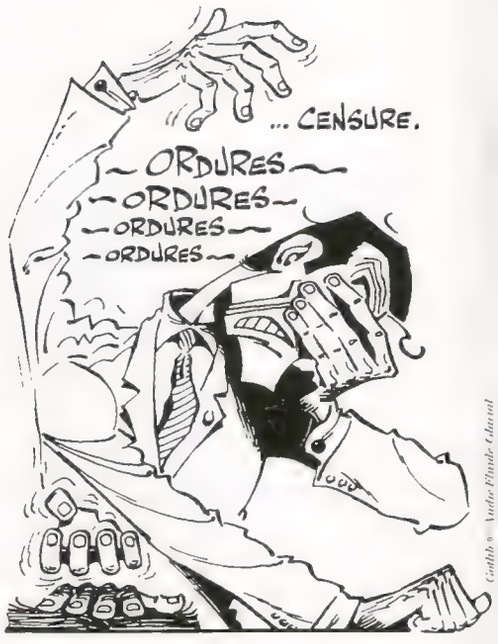
[3] *Joe Bar Team*, t. 2, planche 20

[4] Sur la notion de champ littéraire et ses applications à la bande dessinée, voir Luc Boltansky, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 1975, tome 1, pages 37-59.

Le cas de *Joe Bar Team* est un peu plus complexe que ce schéma dans la mesure où aujourd'hui son principal mode de diffusion n'est plus un périodique mais la publication en albums. Cela tient au fait qu'il a atteint une dimension mythique chez les motards, et chez tous les amateurs de sports mécaniques, que "Moto magazine" ne fédère pas à lui seul, contrairement à ce que peut faire "Madame Figaro". Il n'en continue pas moins à toucher un public différent de celui de la bande dessinée et pour lequel le choix du médium n'est que secondaire par rapport à la dimension de reflet social.

Les illustrations de cet article sont © Hachette Jeunesse pour Les Triplés *et © Vents d'Ouest pour* Joe Bar Team. *Nicole Lambert édite elle-même les albums des* Triplés *depuis novembre 1998*





Gotlib © Audie Fleurie Glénat

49-956 ou la démoralisation de la jeunesse

La loi du 16 juillet 1949 réglementant les publications destinées à la jeunesse a cinquante ans. En marge de l'exposition que le CNBDI consacre à son élaboration et à son application depuis un demi-siècle*, "9e Art" se penche sur cette loi française sous le régime de laquelle la bande dessinée vit depuis un demi-siècle.

** L'exposition est visible jusqu'au 19 septembre 1999.*

Thierry Groensteen

C'était le temps où la bande dessinée corrompait l'âme enfantine...

En 1964 encore, il suffisait d'ouvrir le *Petit Larousse illustré* pour lire, au verbe "salir", l'exemple suivant : *ces illustrés salissent l'imagination des enfants.* Une preuve, parmi beaucoup d'autres, de l'influence persistante des campagnes menées contre la bande dessinée par les éducateurs et les responsables de mouvements de jeunesse.

Contrairement à ce que l'on a trop souvent lu, ces campagnes ne sont pas nées après le lancement du "Journal de Mickey" par Paul Winkler en octobre 1934. Dans la thèse qu'elle a consacrée aux années 1919-1931, Annie Renonciat rappelle que « c'est dès leur apparition que ces nouvelles publications, magazines et fascicules ont alarmé les pédagogues [1] ». Et de produire diverses citations qui témoignent de cette mobilisation précoce. Dès 1907, Marcel Braunschwig, auteur d'un essai sur l'éducation esthétique, écrivait : « À l'heure présente nous sommes envahis par un débordement de feuilles populaires à l'usage des enfants, contre lesquelles il n'est que temps d'entreprendre une vigoureuse campagne au nom du bon sens et du bon goût qu'elles outragent impunément [2]. » Cinq ans plus tard, un inspecteur d'enseignement primaire répondant au nom de Félix Pécaut exprimait son effroi dans un essai sur *L'Éducation publique et la vie nationale* : « Je me demande avec inquiétude, je me demande pour qui et pour quoi nous travaillons... Est-ce pour livrer les âmes, à peine débrouillées, à de nouveaux et étranges éducateurs, à ces livraisons de romans à bon marché, à ces feuilles corruptrices parées des plus perfides attraits de l'image illustrée [3] ? »

Tous les illustrés ne sont évidemment pas accablés du même opprobre. Mais les critères permettant de trier le bon grain de l'ivraie ne sont pas les mêmes pour tous. Si les pédagogues laïcs s'en tiennent principalement aux questions de bon goût et de moralité, pour les catholiques, le principal critère de partage entre les bons et les mauvais périodiques est celui du respect et de la propagation des valeurs chrétiennes. Les termes utilisés en 1920 par le dénommé André Balsen, dans une brochure du Comité catholique de Lille, sont sans équivoque. Voici ce qu'il écrit à propos des "Belles Images", l'hebdomadaire publié par

Fayard depuis 1904 : « Sans contredit les bons catholiques ne s'y abonneront point. Quoique sa morale naturelle soit satisfaisante, et lui donne une valeur éducative incontestable, elle ne leur convient pas à cause de sa neutralité. Toutefois, tenant le milieu entre le Bien et le Mal, elle peut servir de "pont" intermédiaire afin de conquérir certains enfants, et les arrêter sur les chemins de la perdition ...[4] » Plus généralement, André Balsen appelle à une véritable « croisade ». Classant les titres de la presse enfantine en quatre catégories : « journaux mauvais », « journaux médiocres », « journaux insuffisants » (catégorie dont fait partie "Les Belles Images") et « journaux bons et excellents »[5], il conclut : « Les uns jugeront ce classement fort sévère, car ils ne songent pas aux méfaits de la littérature enfantine : or, celle-ci tue autant d'âmes que l'école athée. (...) De l'issue de la lutte dépendent l'avenir de la jeunesse, de la France et de la chrétienté, le salut des âmes enfantines. »

La presse illustrée se trouve au centre du combat entre la religion et la laïcité. Jules Ferry a certes institué le principe de la neutralité de l'école face aux questions de conscience ; mais n'est-ce pas précisément cette « neutralité » que les catholiques reprochent aux journaux « insuffisants » d'Arthème Fayard ? Loin d'avoir désarmé, le parti de la « réaction » reste fortement opposé à l'idée d'une « école sans dieu » ; tout ce qui est susceptible d'exercer une quelconque influence sur l'« âme enfantine » est donc un sujet extrêmement sensible. La terrible accusation d'André Balsen (« la littérature enfantine tue autant d'âmes que l'école athée ») est on ne peut plus explicite. À cette guerre des idées s'ajoute, plus prosaïquement, une concurrence commerciale bien réelle. Dans les années trente et quarante, les éditeurs vilipendés par les catholiques sont aussi attaqués en tant que rivaux directs de la presse dite « confessionnelle », constituée principalement des journaux du groupe Fleurus et de la Bonne Presse[6].

Avant que Paul Winckler, l'éditeur du "Journal de Mickey", de "Robinson" et de "Hop-là !", ne devienne la cible principale des attaques dans la deuxième moitié des années trente, le tir s'était concentré sur les publications des frères Offenstadt, soit en particulier "L'Épatant" (où paraissent les aventures des Pieds Nickelés), "Fillette", "L'Intrépide", "Cri-Cri" et "Lili". La « vulgarité » et « l'insanité » d'ensemble de ces publications populaires et bon marché est dénoncée sans relâche, les personnages qu'elles présentent faisant figure de véritables repoussoirs. Le journal consacré à *l'Espiègle Lili* apparaît à Alphonse de Parvillez (collaborateur de l'"Union morale", de la "Revue des lectures" et de la "Revue des jeunes") comme « le parfait manuel du sale gosse », tandis que l'Abbé Bethléem, qui est en quelque sorte la conscience de la "Revue des lectures", dénonce l'usage, dans "L'Épatant", d'« une outrance dans la caricature [et d'] un argot infect, langage des bagnes et des bouges...[7] »

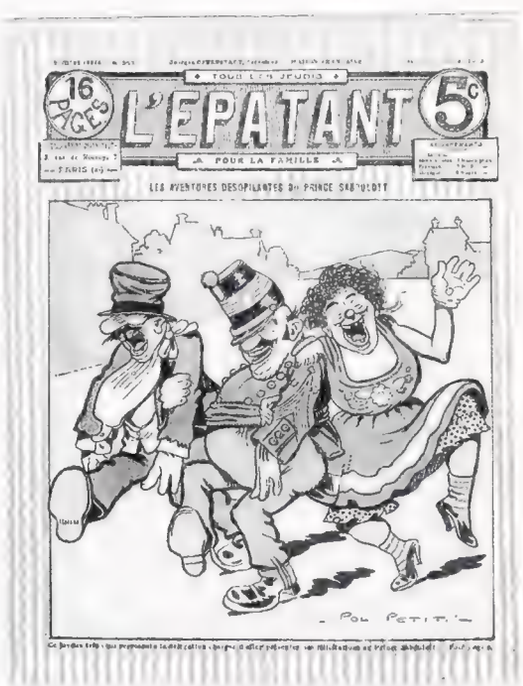
Dans la vigoureuse campagne menée contre la presse Offenstadt, la qualité des publications n'est pas seule en cause. Une circonstance aggravante est que la Société Parisienne d'Édition publie par ailleurs des romans grivois ; le grief de « pornographie » (selon les critères du temps) est étendu, par contamination, aux illustrés pour l'enfance, et l'on se plaît à traquer les allusions sexuelles ou scatologiques dans les aventures des *Pieds Nickelés*. Les frères Offenstadt sont aussi mis en cause dans leurs personnes mêmes, en leur qualité de juifs allemands. Si l'on prend en considération le fait que Paul Winckler était, pour sa part, un juif hongrois, et si l'on se souvient que le troisième éditeur le plus souvent incriminé sera l'italien Cino Del Duca, patron des Éditions Mondiales ("L'Aventureux", "Hurrah"), il devient légitime de s'interroger sur les arrière-pensées qui animaient les censeurs de la presse illustrée. La corruption de la jeunesse française n'était-elle pas imputable au « parti de l'étranger » ?

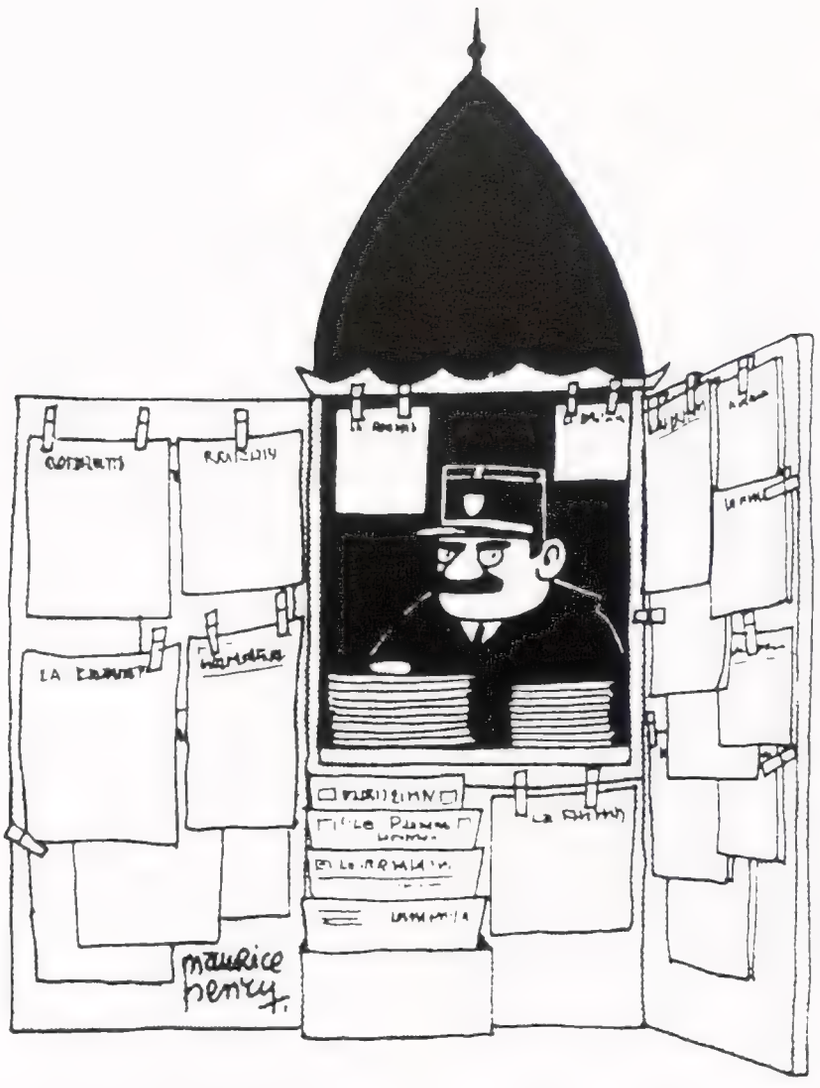
Dans le climat politique du début de la guerre froide, qui voit l'adoption par l'Assemblée nationale de la loi du 16 juillet 1949, une composante non négligeable est en tout cas le combat protectionniste visant à sauvegarder le « dessin français », que le déferlement de la BD américaine dans les années 1930 avait réduit à la portion congrue. Dans ce combat, les auteurs ne furent pas en reste. Emmenés par Auguste Liquois, André Galland et Alain Saint-Ogan, ils luttèrent opiniâtrement, quoique sans succès, pour la mise en œuvre de quotas obligeant les patrons de presse à privilégier les dessinateurs nationaux[8]. La qualité de « BD française » fut un temps revendiquée par le biais de symboliques cocottes ajoutées sur les planches mêmes. En juin 1965 encore, René Goscinny lui-même publiera un bref article au titre significatif : *Défense du dessin français*[9].

De fait, le "Journal de Mickey" et la nouvelle génération d'illustrés nés dans la foulée (les "Robinson", "Hurrah", "Hop-là !", "Jumbo", etc.), où s'ébrouaient Tarzan, Mandrake, Popeye et quantité d'autres héros d'importation, avait porté un coup terrible aux titres en place, qui étaient apparus soudain bien archaïques. Mais l'hostilité témoignée dans certains milieux à l'encontre des *comics* n'était peut-être que le symptôme d'un phénomène plus général, à savoir la crainte diffuse inspirée par une nouvelle culture que l'on sent monter en puissance. La sociologue Irène Pennacchioni l'a bien expliqué : « En France, une "résistance" culturelle se met en place pour lutter contre l'invasion barbare des nickelodeons, du cinéma, de la presse à grand tirage ("Paris-Soir"), de la radio (Radio-Cité), des Mickeys américains. Cette nouvelle "noosphère", que la sociologie américaine détecte et nomme *culture de masse* au lendemain de la seconde guerre mondiale, fait son entrée dans la France des années trente[10]. » La séduction qu'exerce sur les foules cette culture de masse semble devoir mettre en danger la toute-puissance symbolique de la « Grande Culture », qu'il appartient au système éducatif de véhiculer, de glorifier et de transmettre.

Les opinions en matière d'éducation et de pédagogie, et l'idée même que la société se fait des enfants, sont quelque peu différentes aujourd'hui de ce qu'elles étaient dans l'entre-deux-guerres. On ne parlait pas alors des droits de l'enfant, mais uniquement de sa protection. Il n'existait guère de culture adolescente et cet âge même était peu reconnu dans sa spécificité. Enfin, selon une conception héritée du XIX[e] siècle, les enfants étaient généralement assimilés au couches les moins instruites de la population, c'est-à-dire au peuple. André Balsen s'en faisait le porte-parole lorsqu'il écrivait, à propos de "L'Écho de Noël" : « Le présent journal s'adresse au peuple, autant qu'aux petits, c'est-à-dire à ces intelligences primitives dont les connaissances restent sommaires, quelquefois nulles, et chez qui l'imagination prime la raison[11]. » Il est frappant que ce discours est à peu de choses près identique à celui que tenait Töpffer soixante-quinze ans plus tôt. Le père de la bande dessinée notait qu'elle « agit principalement sur les enfants et sur le peuple, c'est-à-dire sur les deux classes qu'il est le plus aisé de pervertir et qu'il serait le plus désirable de moraliser[12]». Mais Töpffer en déduisait que la bande dessinée (ou, comme il l'appelait, la « littérature en estampes »), puisqu'elle s'adresse « avec plus de vivacité à un plus grand nombre d'esprits » que ne le font les autres livres, pourrait être d'un grand profit pour « l'instruction morale du peuple et des enfants ». Et l'auteur du "Docteur Festus" de conclure par ces lignes de bon sens : « Il y a livres et livres, et les plus profonds, les plus dignes d'admiration à cause des belles choses qu'ils contiennent, ne sont pas toujours les plus feuilletés par le plus grand nombre. De très médiocres, à la condition qu'ils soient sains en eux-mêmes et attachants pour le gros des esprits, exercent souvent une action plus étendue et, en ceci, plus salutaire. C'est pourquoi il nous paraît qu'avec quelque talent d'imitation graphique, uni à quelque élévation morale, des hommes d'ailleurs fort peu distingués pourraient exercer une très utile influence en pratiquant la littérature en estampes[13]. »

Malheureusement, les pédagogues de la première moitié du XX[e] siècle ne se souviendront pas de l'*Essai de physiognomonie*. Pour eux, ce qui est populaire est nécessairement vulgaire. La bande dessinée est intrinsèquement nuisible, puisqu'elle fait concurrence au « vrai livre ». Et cette concurrence cristallise un double affronte-





Tous droits réservés

ment : entre le monde de l'écrit et celui de l'image, d'un côté, entre une littérature à fonction éducatrice et une littérature de pur divertissement, de l'autre côté.

Depuis leur origine, les livres et journaux pour enfants sont investis d'une fonction éducative et moralisatrice ; ils accompagnent et prolongent le travail des parents et des maîtres d'école. Or, voici que la presse illustrée, les albums comiques et les romans populaires édités sous forme de fascicules tournent le dos à cette mission, en ne prétendant plus qu'à l'amusement et à la distraction. Les éducateurs s'en alarment fort logiquement. Persuadés, par ailleurs, que les enfants sont faibles d'esprit, et que leurs pulsions et instincts naturellement mauvais doivent être redressés, ils concentrent leurs attaques sur l'image, d'autant plus dangereuse qu'elle est plus séduisante.

Je citerai ici quelques lignes, représentatives de beaucoup d'autres, extraites d'un numéro spécial de la revue "Enfance" (d'obédience communiste) publié en 1954, soit cinq ans *après* le vote de la loi : « Tous les effets (des bandes dessinées) sont grossis à l'extrême, dans leur expression verbale comme dans leur représentation graphique. Ces couleurs criardes, ces expressions grimaçantes, ces visages tordus par la haine ou la terreur, ces attitudes lascives, ces étreintes éperdues, tout doit parler à l'imagination de la façon la plus brutale, tout cela doit être évocateur et suggestif… [14] »

Un florilège de ce qui a pu être écrit contre la bande dessinée entre le début du siècle et les années soixante fournirait la matière d'un livre entier et serait répétitif à l'extrême. Dès les années trente, les arguments sont toujours les mêmes. Les bandes dessinées sont laides, mal écrites et truffées de faute d'orthographe ; elles font une part trop belle à la violence et à l'érotisme : enfin elles font perdre à l'enfant le sens de la réalité en lui présentant comme vrais des êtres et des mondes de pure imagination.

Enlisés dans la répétition sans trêve des mêmes arguments, les adversaires de la bande dessinée ne s'en tiraient que par une surenchère dans la virulence, adoptant une rhétorique boursouflée souvent imprégnée de psychanalyse mal digérée [15] et, disons-le, d'une mauvaise foi formidable [16]. Comment ne pas s'étonner, en particulier, de ce que l'esthétique de la bande dessinée ait été systématiquement dénoncée en tant que telle, comme si elle était une et homogène ! Autant il était fréquent d'opposer les bons et les mauvais journaux sous l'angle de la moralité, autant, sur le terrain du jugement artistique, la confusion n'a cessée d'être entretenue, et toute distinction abolie entre les valeurs respectives des différents artistes. Au nombre des bandes dessinées américaines clouées au pilori dans les années précédant l'adoption de la loi du 1949 figuraient tout de même des œuvres comme *Flash Gordon*, *Terry et les pirates*, *Popeye*, *Bringing up Father*, *Tarzan* ou *Dick Tracy*, dont les dessinateurs — d'ailleurs si dissemblables les uns des autres — comptent désormais parmi les maîtres les plus révérés du "9e Art". Sans doute aveuglés par leur acharnement, les censeurs de l'époque ne faisaient aucune distinction entre ces maîtres et les tâcherons les plus obscurs qui sévissaient dans les mêmes ou dans d'autres journaux. C'est la bande dessinée comme telle qui, sans nuances, était réputée d'une laideur agressive.

Sous le coup de la loi

La loi du 16 juillet 1949 « sur les publications destinées à la jeunesse » ne concerne certes pas que les bandes dessinées, mais c'était bien la bande dessinée que ses promoteurs avaient d'abord à l'esprit. Cette loi n'aurait pas vu le jour sans une forte mobilisation des parents d'élèves, des syndicats d'enseignants, et des mouvements de jeunesse (notamment les Éclaireurs de France, organisation laïque, l'Union des Vaillants et des Vaillantes, l'Union de la Jeunesse républicaine de France, toutes deux proches du Parti Communiste, ou encore l'Union patriotique des Organisations de Jeunesse). Ensemble, ces différents « lobbys », animés par une volonté unanime de moralisation, ont mené une campagne de sensibilisation suffisamment efficace pour conduire les partis politiques à s'emparer du problème et finalement le Parlement à légiférer. Le contexte du lendemain de la guerre était favorable, caractérisé par une forte pression pour la reconstruction morale du pays, et aussi par une recrudescence de la délinquance juvénile, dont la presse illustrée allait être rendue responsable, à égalité avec la presse qualifiée de « pornographique » (à savoir les publications licencieuses ou policières). Plusieurs expositions destinées à montrer la mauvaise influence des journaux pour enfants furent organisées en 1948-49, notamment par le Secrétariat d'État à la Jeunesse, l'association parisienne La Feuille

Blanche et la Ligue de l'Enseignement.

On ne reviendra pas ici en détail sur le processus d'élaboration de la loi qui, pour complexe qu'il fût, est désormais bien connu grâce à plusieurs travaux universitaires (*cf.* ci-après la bibliographie). Rappelons simplement que les communistes – qui avaient été renvoyés du gouvernement en mai 1947 – n'ont finalement pas voté un texte qu'ils avaient largement contribué à bâtir, en déposant deux propositions de loi sur le sujet et en prenant une part très active à la discussion parlementaire. En votant contre le projet, le P.C.F. protestait contre le fait que la loi n'avait finalement pas retenu l'article prévoyant une limitation du matériel éditorial importé (c'est-à-dire, en clair : des bandes dessinées américaines). La loi de 49 (dont nous citons en encadré les principales dispositions) a doté la puissance publique de moyens coercitifs et mis en place, auprès du ministère de la Justice, un nouvel organisme consultatif, la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, qui a tenu sa séance inaugurale le 2 mars 1950. Présidée par un Conseiller d'État, cette commission comprend 60 membres, dont 30 titulaires et 30 suppléants. Aux côtés de fonctionnaires, de parlementaires, de représentants des enseignants, des mouvements de jeunesse et du monde de l'édition, des représentants des auteurs y siègent[17] ; ils sont proposés par la CFDT, seul syndicat ayant institué une section pour les « dessinateurs-auteurs ».

Modifiée en 1954, 1958, 1967 et 1987, la loi du 16 juillet 1949 n'a pas été abrogée, contrairement aux engagements pris par la Gauche avant son arrivée au pouvoir en 1981. L'article 14, le plus controversé, est toujours d'application. Cet article crée un amalgame entre les publications destinées à la jeunesse et les autres, puisqu'il étend la juridiction de la loi (et de la Commission) aux « publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse », par exemple « en raison de leur caractère licencieux ou pornographique ». L'article 14 vise plus particulièrement à protéger la jeunesse contre les publications en principe destinées aux adultes, par des mesures d'interdiction à l'exposition, à la publicité ou à la vente aux mineurs. C'est ainsi qu'ont été frappés de mesures d'interdiction des titres tels que "Penthouse" et des traductions françaises de mangas explicitement « réservés aux adultes », ou encore, fin 1997, l'ouvrage intitulé *Les meilleures histoires drôles de Carlos* (Ramsay éd.), pour la raison que certaines de ces histoires « portaient atteinte à la dignité humaine ». Pendant la période gaulliste, cet article avait été instrumentalisé par le pouvoir dans sa lutte contre des organes de presse jugés subversifs, tels qu'"Hara-Kiri" et "Charlie hebdo". Incontestablement, l'article 14, en étendant le champ d'application de la loi à n'importe quelle publication, est un instrument de censure qui ne dit pas son nom.

Sur le travail de la Commission de surveillance, on lira ci-après l'article de Thierry Crépin retraçant ce que furent les premières années de son fonctionnement, et l'interview qu'a bien voulu nous accorder sa Présidente actuelle, Madame de Guillenchmidt. Bernard Joubert, Jean-Paul Jennequin et Thierry Martens évoquent, pour leur part, certaines des interdictions qui ont été prononcées en application de la loi.

Depuis 1949, le livre de jeunesse a beaucoup changé. Il ne se veut plus nécessairement édifiant, et repose davantage sur la valeur éducative du témoignage, présentant désormais à l'enfant des récits et des images qui lui permettent de découvrir le monde sans fard. La bande dessinée, pour sa part, a encore plus évolué. Au

Extraits de la LOI N° 49-956 DU 16 JUILLET 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse

ARTICLE 2

Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lacheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse (L. n° 54-1190 du 29 novembre 1954) ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques.

Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.

* [Publications périodiques ou non principalement destinées aux enfants et adolescents]

ARTICLE 13

L'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications destinées à la Jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article 2 ci-dessus est prohibée à titre absolu.

Est également prohibée à titre absolu l'exportation de ces mêmes publications, lorsqu'elles ont été éditées en France.

Indépendamment des pénalités qui peuvent être infligées en vertu de la réglementation douanière, les importateurs, exportateurs ou transitaires qui auront participé sciemment aux délits visés par l'article 2 seront passibles des peines prévues à l'article 7.

L'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France de publications étrangères destinées à la Jeunesse est subordonnée à l'autorisation du ministre chargé de l'information, prise sur avis favorable de la commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

ARTICLE 14

(L. n° 67-17 du 4 janvier 1967) Le ministre de l'intérieur est habilité à interdire :

– de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, (L. n° 87-1157 du 31 décembre 1987) ou de la place faite au crime, à la violence, à la discrimination ou à la haine raciale, à l'incitation à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ;

– d'exposer ces publications à la vue du public en quelque lieu que ce soit et notamment à l'extérieur ou à l'intérieur des magasins ou des kiosques et de faire pour elles de la publicité par la voie d'affiches ;

– d'effectuer en faveur de ces publications, de la publicité au moyen de prospectus, d'annonces ou insertions publiées dans la presse, de lettres- circulaires adressées aux acquéreurs éventuels ou d'émissions radiodiffusées ou télévisées.

Toutefois, le ministre de l'intérieur a la faculté de ne prononcer que les deux premières, ou la première, de ces interdictions. (…)

lendemain de la guerre, la BD pour adultes était à peu près inexistante ; elle représente aujourd'hui, en nombre de titres, l'essentiel de la production. Il n'est pas sûr qu'une législation vieille d'un demi-siècle, et contestée dès son entrée en application, mérite de passer le cap du prochain millénaire. ■

Dessin réalisé en 1979 à l'occasion du Festival d'Angoulême

[1] *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt*, *op. cit.*, p. 62.

Marcel Braunschwig, *L'art et l'enfant*, Toulouse, Edouard Privat, Paris, Henri Didier, 1907, p. 327.

Cité *in* Annie Renonciat, op. cit., p. 63.

[1] *Les illustrés pour enfants*, fascicule imprimé par J. Duvivier à Tourcoing, 1920, 67 p.

La catégorie des « journaux mauvais » comprend l'ensemble des publications Offenstadt, celle des « journaux bons et excellents » se compose des titres suivants : "L'Ami des enfants", "Le Noël avec L'Etoile Noëliste", "L'Echo de Noël" et "La Maison", "La Poupée modèle", "Ma Récréation" et "La Semaine de Suzette".

[b] La même remarque s'applique au combat mené par les communistes, qui avaient leurs propres titres ("Mon Camarade" puis "Vaillant") à défendre. Quand Georges Sadoul, dans une plaquette intitulée *Ce que lisent vos enfants* (1938), écrit à propos des publications du groupe Del Duca : « *Tout concorde à exalter les mauvais instincts de l'enfance et rien ne présente un caractère soit de culture, soit de morale, soit d'enseignement quelconque de la vie* », c'est le rédacteur en chef de "Mon Camarade" (créé en 1933) qui parle.

[7] Citations *in* Annie Renonciat, *op. cit.*, annexe 16. Lire aussi Sylvie Prémisler, « Les frères Offenstadt, enquête sur des citoyens accablés de soupçons », "Le Collectionneur de bandes dessinées", n° 35, 1982, p. 13-16.

[c] Rappelons qu'aujourd'hui, un système de quotas fait obligation aux stations de radio de diffuser un certain pourcentage de chansons françaises, et que le cahier des charges des chaînes de télévision comporte des dispositions semblables en ce qui concerne les films et téléfilms.

[1] *Cf.* "Giff Wiff" n° 14, p. 21. Cet article annonce la constitution d'une Association des professionnels de la bande dessinée, réunissant auteurs, dessinateurs et éditeurs des « pays d'expression française ». L'Association (restée sans lendemain) se donnait pour objectif de répondre aux « *accusateurs, souvent mal renseignés, (qui) portent toujours les mêmes attaques contre la bande dessinée : sadisme, violence, cruauté, appauvrissement du langage, etc.* » Goscinny précise que « *pour justifier ces critiques, les accusateurs prennent pour exemples les bandes dessinées de la plus basse qualité* » ; bien qu'il ne le signale pas expressément, ses propos visent les bandes dessinées d'origine étrangère.

[10] La nostalgie en images, *op. cit.*, p. 121. Le terme de « noosphère » est emprunté à l'ouvrage d'Edgar Morin *L'esprit du temps*.

[11] *Les illustrés pour enfants*. Cité *in* Annie Renonciat, *op. cit.*, annexe 16.

[12] *Essai de Physiognomonie*, 1845, chapitre deuxième. Ce texte est réédité intégralement dans Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, "Savoir : sur l'art", 1994.

[13] Id., chapitre troisième. Dans ses Réflexions à propos d'un programme (1836), Töpffer insistait déjà sur le fait que le langage des estampes populaires, « *intelligible pour tous, a une action directe sur les imaginations, et tout particulièrement sur celles qui sont neuves, point encore blasées par l'habitude des jouissances ou des émotions qui dérivent des ouvrages de l'art* ».

[14] "Enfance", n° 5 : *Les journaux pour enfants*, PUF, 1954, p. 403.

[15] Un bon exemple en serait l'article de Louis Pauwels — qui inventera plus tard l'expression « sida mental » pour stigmatiser le comportement de la jeunesse française — paru le 30 décembre 1947 dans "Combat".

[16] À propos de cette littérature, Harry Morgan et Manuel Hirtz (*op. cit.*) ne craignent pas de parler d'« hystérie » et de « chefs-d'œuvre de manipulation ».

[17] Soit, pour la période 1996-98 : Anne Chatel, Claude Moliterni et Serge Saint-Michel, titulaires, ainsi que Isabelle Rognoni, Pef et Tignous, suppléants.

Bibliographie

Christophe CHAVDIA, *La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, DEA en Histoire de la Science juridique européenne, École Robert Schumann, Strasbourg 1997.

Alain FOURMENT, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants, 1768-1988*, Eole, 1989.

Yves FREMION et Bernard JOUBERT, *Images interdites*, Syros-Alternatives, 1989.

Nicolas GAILLARD, « Les caprices d'Anastasie. Censure et bande dessinée », "Contre-champ", n° 1, Ligny-le-Châtel, 1997, p. 87-108.

Bernard JOUBERT, « Elvifrance », "Le Collectionneur de bandes dessinées", n° 78, automne 1995, p. 10-15, et n° 80, été 1996, p. 10-16.

Marie KUHLMANN, *Censure et bibliothèque au XX siècle*, Ed. du Cercle de la Librairie, Paris, 1989.

Jean Matthieu MEON, *Les parlementaires et la protection de la jeunesse face à la presse. La loi du 16 juillet et son élaboration, mémoire de 3 année*, Section Service Public, Institut d'Etudes Politiques de Strasbourg, 1996-97, 118 p.
— *Une tentative de régulation de la morale par le droit. Les logiques de l'élaboration et de la mise en œuvre de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, mémoire de D.E.A., Institut d'Etudes Politiques de Strasbourg, 1997-98, 198 p.

Pascal ORY, « Mickey go home !, La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », "Vingtième siècle", n° 4, oct.-déc. 1984, p. 77-88.

Pascal ORY (dir.), *La censure en France à l'âge démocratique*, éd. Complexe, 1997 ; *cf.* plus particulièrement l'article de Thierry Crépin, « Haro sur le gangster : Les catholiques et la censure de la presse enfantine (1934-1949) », p. 269-275.

Jean-Jacques PAUVERT, *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure*, Les Belles Lettres, Paris, 1994.

Gérard THOMASSIAN, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome III : Editions Pierre Mouchot*, chez l'auteur (librairie Fantasmak, Paris), 1997.

En préparation :
Bernard JOUBERT, *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, Jean-Pierre Faur éd.

Rencontres d'auteurs et de leurs œuvres. Articles. Critiques de livres ...

En vente chez vos libraires

"La bande dessinée est le dernier endroit où l'on a le droit de représenter quelque chose."

Alex Barbier

Illustration Baudois
Design Crysse

l'indispensable

Thierry Crépin

1950 - 1954 : la commission de surveillance entre intimidation et répression

Les premières années au cours desquelles a siégé la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse présentent un intérêt particulier : elles montrent la mise en place progressive d'une stratégie et d'une « jurisprudence ». Elles coïncident aussi avec la prise de conscience, par la Commission, des limites imposées à son pouvoir.

La loi de juillet 1949 a institué une commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, installée au ministère de la Justice, qui constitue le dispositif central de la nouvelle législation. Lors de la séance inaugurale, le 2 mars 1950, le garde des Sceaux, René Mayer, a assuré la Commission de l'extrême sévérité dont feraient preuve les magistrats de son ministère contre les publications coupables d'excès qu'elle lui signalerait. Mais René Mayer a également mis en garde la Commission contre les excès qu'elle pourrait elle-même commettre : « *Je suis sûr que vous vous attacherez à ne pas créer des conditions telles que ne puisse vivre une presse enfantine indépendante de toute considération politique ou confessionnelle. La disparition de cette presse aurait pour conséquence d'entraîner les jeunes à la lecture de la presse périodique hebdomadaire s'adressant aux adultes, ce qui n'est pas le but de la loi et marquerait un échec partiel de la réforme* » [1]. D'emblée, le garde des Sceaux limite donc le recours aux poursuites pénales et désarme les velléités uniquement répressives qui animaient certains commissaires. Après avoir exclu toute idée de censure au sens juridique du terme, il conclut son exposé en appelant commissaires et éditeurs au sens de la mesure dans l'application de l'article deux de la loi.

Ce discours inspire largement la stratégie de la Commission. Elle résulte d'un subtil compromis entre intimidation et répression, susceptible de responsabiliser les éditeurs et de les mener à une autocensure dispensant la Commission d'user de ses armes. Elle évolue entre ces deux pôles selon les dispositions des gardes des Sceaux successifs, rarement enclins à lancer des poursuites judiciaires contre un éditeur de journaux pour enfants.

Le plus souvent, les magistrats qui siègent à la Commission ont privilégié une ligne de conduite modérée en conformité avec l'exposé prononcé par le garde des Sceaux lors de la séance inaugurale. Mais elle est source de vives tensions au sein de la Commission entre partisans de l'intimidation et défenseurs de la répression. Cette recherche d'une stratégie équilibrée a parfois atteint ses limites, jusqu'à l'ouverture de la première information judiciaire contre un éditeur de journaux pour enfants, jugé récalcitrant, en 1954.

La comparaison entre les deux sources principales à la disposition des historiens, les comptes-rendus des travaux de la Commission et les procès-verbaux de ses réunions, permettent de suivre l'évolution de l'application de la stratégie d'intimidation utilisée par les commissaires. Le premier compte-rendu, bilan des activités de la Commission au cours de l'année 1950, est publié en 1951. Il indique que seulement trente-cinq publications ont fait l'objet d'un avertissement, complété par une mise en demeure de retirer des lieux de vente les exemplaires non encore vendus, mesure usuellement baptisée "mise en demeure", et seize d'un avertissement simple [2]. Ces chiffres ne reflètent que partiellement l'étendue des décisions prises par la Commission. D'après les statistiques que nous avons établies à la lecture de ces procès verbaux, trente-sept publications ont reçu au moins une mise en demeure ; une publication, un avertissement simple et une mise en demeure ; quinze publications, un avertissement simple ; deux publications, un avertissement simple et une recommandation ; treize publications, une recommandation. Au total, la Commission a distribué cent-douze mises en demeure à trente-huit illustrés différents. Les journaux jugés les plus nocifs et soumis à examen dès la première séance de travail en ont reçu jusqu'à cinq successives. Elle a également décerné quarante-deux avertissements simples à dix-huit illustrés différents et vingt-et-une recommandations à quinze illustrés différents. Ce bilan corrigé révèle une volonté répressive de la Commission lors de sa première année d'activité par l'utilisation répétée de la mise en demeure, plutôt que de l'avertissement simple ou de la recommandation. Car la mise en demeure, au contraire des deux autres mesures, entraîne une perte financière pour l'éditeur, obligé théoriquement de jeter au rebut les exemplaires sanctionnés encore en vente, et dans l'impossibilité de les réutiliser sous forme de reliures.

Vraisemblance, honnêteté et modération

Cette tactique avait été mise en application dès la première réunion de travail sur la base des analyses du premier intervenant, le président du tribunal pour enfants de la Seine et conseiller à la cour d'appel de Paris, Chadefaux, peu enclin par ses fonctions à

Ci-dessous et page précédente : Le Fantôme du Bengale, *personnage à l'aspect jugé satanique.*

l'indulgence. Le président de la Commission, le conseiller d'État Bacquart, avait souligné avec gravité l'importance de ce premier rapport : « *Les décisions dont ce rapport sera suivi, dessineront la première jurisprudence de la Commission dans la surveillance et le contrôle des publications* »[3]. Les conclusions du conseiller Chadefaux sont impitoyables pour les sept publications qu'il a analysées, toutes éditées par le groupe formé par Ettore Carozo autour de la Librairie Moderne : "Appel de la jungle", "Aventures et mystères", "Le Fantôme du Bengale", "Collection Grand Nord Roi de la police montée", "Collection Victoire Nick Silver", "Gazelle blanche" et "Sciuscia". Il déclare que leurs héros « *sont des personnages sympathiques, superhommes parés de toutes les qualités, forts et intelligents, ils triomphent toujours et avec eux le bon droit. Mais le banditisme, la haine et le mensonge, sans être bien entendu l'objet d'une apologie, forment la trame de tous les récits, où ils sont complaisamment étalés. La répétition continuelle des scènes de violence, aussi bien dans le texte que dans les illustrations, donne à ces publications un caractère pernicieux. Le texte semble avoir été adapté avec peine aux illustrations, dont il n'est que le complément. Sa présentation en rend bientôt la lecture fatigante. L'espace restreint qui lui est réservé le réduit souvent à des fragments de phrase* »[4].

Il déconseille donc la lecture de ces publications et demande à la Commission de se prononcer sur l'application éventuelle de l'article deux de la loi du 16 juillet 1949 en encourageant la prise de sanctions. Toutefois, avant de rendre un avis sur le rapport de Chadefaux, la Commission décida de surseoir provisoirement à toutes propositions de poursuites pénales contre les publications tombant sous le coup des articles deux et sept de la loi du 16 juillet 1949, en formulant certaines exigences à l'expression de son indulgence envers les éditeurs concernés :

« *a) retir[er] de la vente les numéros antérieurs non vendus ;*

b) modifi[er] la présentation, le texte, les illustrations, l'esprit général de ces publications, de manière à les mettre en harmonie avec les dispositions de l'article deux de la loi précitée, en tenant compte à cette fin des recommandations de la vraisemblance, de l'honnêteté et de la modération, ainsi que des traditions de l'esprit français »[5].

Afin de ne pas demander le lancement de poursuites qui pourraient s'avérer hasardeuses, la Commission joue sur l'intimidation pour amener les éditeurs à l'autocensure en transformant leurs publications selon les remarques qui leur sont communiquées par le secrétariat ou en les arrêtant purement et simplement. Ce faisant, elle peut également se targuer d'une grande magnanimité tout en respectant les directives de modération données par le garde des Sceaux, René Mayer. Ce principe général de conduite adopté, la Commission passe ensuite à un vote[6] sans surprise sur les appréciations de Chadefaux blâmant les illustrés du groupe de la Librairie moderne : vingt-trois des vingt-cinq commissaires approuvent l'attribution d'une mise en demeure tandis que deux autres s'abstiennent. Pendant cette séance, presque la moitié des titres examinés furent avertis, soit trente-neuf sur quatre-vingt-deux : vingt-sept sous la forme d'un avertissement aggravé d'une mise en demeure ; douze, d'un avertissement simple.

Cette impulsion rigoriste guide les travaux de la Commission pendant les trois réunions qui suivent, étalées jusque juin 1950 : vingt-six mises en demeure, treize avertissements simples et trois recommandations sur les quarante et une publications présentées lors de la séance du 27 avril[7], vingt-sept mises en demeure, treize avertissements simples et six recommandations sur les quatre-vingt quatorze illustrés du 26 mai[8], et vingt-deux mises en demeure, onze avertissements simples et cinq recommandations sur les soixante-sept journaux du 29 juin[9]. Lors de sa rentrée, la Commission, sous l'impulsion de Chadefaux, décide d'examiner dans leur ensemble les publications déjà averties avec ou sans mise en demeure. Elles sont classées en trois catégories : « *I / Celles pour lesquelles il n'y a plus rien à signaler ; II / Celles qui ont fait l'objet d'une mise en demeure et pour lesquelles une légère amélioration a été constatée ; III / Les publications pour lesquelles une mise en demeure signifiée est restée sans effet* »[10].

Deux stratégies sont alors définies. L'intimidation est choisie pour la deuxième catégorie : le secrétariat de la Commission transmettra aux éditeurs de ces journaux la menace de poursuites si de nouvelles améliorations n'étaient pas apportées, tandis que la répression est adoptée pour la troisième catégorie. La plus grande prudence est toutefois recommandée dans la désignation des publications à poursuivre, « *afin d'éviter un échec qui aboutirait à compromettre l'œuvre de la Commission* »[11]. La solution à la gravité de cette situation est une nouvelle fois apportée par Chadefaux, désireux d'assurer un succès certain : la constitution d'une sous-commission de travail, chargée de sou-

mettre à l'assemblée plénière la liste des publications à poursuivre en priorité. Sur la proposition du directeur de l'Éducation surveillée, Costa, la pluralité des infractions est retenue comme un facteur aggravant dans l'élaboration de cette liste.

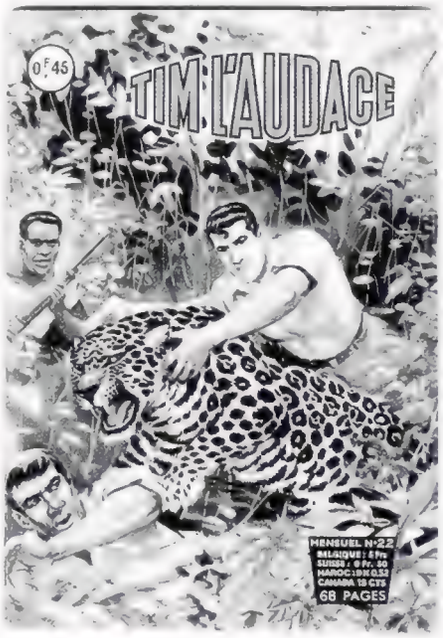
La stratégie de la sous-commission

Cette sous-commission est rapidement convoquée et réunie le 9 novembre 1950. Elle est composée de onze membres : trois magistrats, Chadefaux, Cotxet de Andreis et Potier, deux délégués ministériels, Basdevant pour la Jeunesse et les sports et Dietsch pour l'Information, deux dirigeants de mouvements de jeunesse, Raoul Dubois et Geneviève Flusin, deux enseignants, l'un du public, Vives, l'autre du privé, Brunold, une représentante de l'U.N.A.F., Martinie-Dubousquet, et un dessinateur, l'inévitable Auguste Liquois. Deux éditeurs de publications pour la jeunesse ont été invités à titre d'observateurs. La séance est présidée par Chadefaux tandis que son secrétariat est assuré par Morelli, magistrat à la direction de l'Éducation surveillée qui accueille la réunion. Les délibérations sont longues, trois heures et demie, et animées. Vingt-et-une publications sont examinées : dix-huit qui ont fait l'objet d'une mise en demeure et trois d'un avertissement simple. Chadefaux avait tout d'abord décidé, avec l'approbation de la majorité de ses collègues, de n'étudier que les premières. Mais, en cours de séance, il étend le champ d'action de l'assemblée à trois publications uniquement soumises à des avertissements simples. "Mascotte, le petit sergent", un récit complet des Éditions Populaires Modernes est incriminé car cette maison d'édition a été astreinte à des mises en demeure pour toutes ses autres publications, tandis que "Casse-Cou" et "Dynamic", deux récits complets des éditions de la Foux, sont ajoutés à la demande des services de l'Information et de la Jeunesse et des sports. Cette mesure reste donc ponctuelle même si, pour légitimer cette entorse à la règle commune, Potier, magistrat à la direction de l'Education surveillée, avait considéré qu'il existait peu de différence, au regard de la Commission, entre un avertissement simple et un avertissement aggravé par une mise en demeure.

Dix-huit publications sanctionnées par une mise en demeure sont seulement soumises à la sous-commission alors que trente-six illustrés au total avaient été l'objet de cette mesure de mars à juin 1950. L'explication de cette disparité de traitement est simple : les dix-huit autres n'existent plus. Sans doute l'influence de la Commission n'a-t-elle pas toujours été la cause de ces arrêts par les éditeurs. Neuf de ces illustrés avaient disparu avant même le 31 mars 1950, date de la première réunion de travail de la Commission, ainsi que deux autres récits complets soumis à un avertissement simple : la collection "Wild West Kansas Kid", la collection "Merveilleuse Garth", la "collection Alain la Foudre" et la "Modern' Collection Texas Boy" du groupe de la Librairie Moderne, "King le vengeur" des éditions Publi-Vog, "Monde et jungle", "Larry Kid et Roug", la collection des "Aventures mystérieuses" et "Rex la brousse" des éditions Voix françaises, "Tom Mix" des Éditions Mondiales. Sans doute ont-ils été bien plus les victimes de leur mévente que de la crainte d'une Commission qui n'avait pas encore émis le moindre avis. Onze illustrés répondant à la même répartition disparaissent à leur tour d'avril à septembre 1950 : "Gazelle blanche", la collection "Amok" et la collection "Jim Taureau" du groupe de la Librairie moderne, "Sogor" des éditions Ray-Flo, "Maya le Sioux" et Album de poche des E.L.A.N., "Tim l'Audace" des éditions de Monte-Carlo, "Mon Aventure" et "Mon Roman filmé" des Éditions Populaires Mondiales, "Zar'o" des éditions Claire-Jeunesse et "Crack" des éditions du Siècle. Il est significatif que dans cette liste de vingt-deux publications, treize appartiennent à de petits éditeurs fragiles de la Côte d'Azur, Claire-Jeunesse, Monte-Carlo, Voix françaises, ou parisiens, Ray-Flo, E.L.A.N., Éditions Populaires Mondiales et Éditions Modernes, plus connus par l'anarchie et la médiocrité de leurs productions que par leur réussite commerciale et artistique. Seul le groupe de la Librairie Moderne, principale cible des mises en demeure, semble avoir commencé un redéploiement de ses publications en fonction des avis de la Commission.

Dix-sept des vingt-et-une publications examinées lors de cette séance sont finalement classées sur une liste « par ordre de nocivité décroissante » : cinq titres se partagent la première place, "Casse-Cou" et "Dynamic" des éditions de la Foux, "Tarzan" et la "Collection Tarzan" des Éditions Mondiales et "Targa" des éditions du

Siècle [12]. "Casse-Cou" et "Dynamic" n'avaient jamais été l'objet de mises en demeure, mais seulement de quatre avertissements simples successifs. Situation surprenante et illogique, ils se trouvent tout de même placés en tête de liste alors que de nombreux illustrés avaient été sanctionnés par des avis plus sévères. Malheureusement pour les éditeurs de la Foux, les interventions de deux commissaires, Dietsch et Basdevant, avaient joué en leur défaveur. Dietsch a signalé, dès le début de la réunion, que son département tenait particulièrement à l'examen de ces deux publications sous le prétexte qu'elles ne traduisaient aucune amélioration, sans pour autant obtenir gain de cause. Mais Dietsch trouve, en fin de séance, un allié en la personne de Basdevant, qui avance, avec



plus de succès, une requête similaire. Son intervention paraît manquer de cohérence, car, rapporteur de ces récits complets, il ne les avait jamais classés parmi les plus nocifs lors des séances plénières précédentes. La lecture d'une lettre des éditeurs affirmant leur bonne volonté et leur désir d'améliorer leurs journaux, une manifestation habituellement appréciée des commissaires, ne change rien à l'affaire. La solidarité de deux départements ministériels a prévalu sur les règles non-écrites de fonctionnement de la Commission.

Extrait de "Capitaine Marvel" n°10, Éditions Populaires Modernes, 1948.

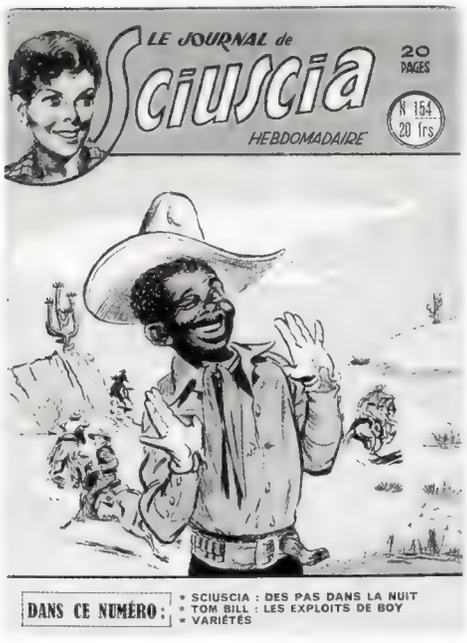
"Tarzan" et la Collection du même nom avaient été examinés lors des séances plénières par Raoul Dubois, un dirigeant des Francs et Franches Camarades. Il a réitéré lors de cette séance ses précédentes conclusions et a demandé le classement en tête de liste de l'hebdomadaire et du récit complet. Il considère, en effet, que "Tarzan" est le « *journal pilote de la mauvaise presse pour enfants. Consacré à l'exaltation de qualités physiques extraordinaire d'un "surhomme", cet illustré est un "prototype" qui influence plus ou moins directement les autres publications pour enfants* ». Les commissaires l'ont suivi dans ses analyses et ont attribué la première place à l'hebdomadaire de Cino Del Duca, de même qu'à la "Collection Tarzan" pour les mêmes raisons. Le récit complet "Targa" des éditions du Siècle les a rejoints à cette place peu enviée car il est apparu comme « une mauvaise copie de Tarzan, produite par un éditeur de type "commerçant" » [13]. Ils sont suivis de la deuxième à la treizième place sur cette liste par le "Fantôme du Bengale", "Sciuscia" et "Mascotte, le petit sergent" du groupe de la Librairie Moderne, "Jean Lynx" et "Jim Cartouche " des éditions Ray-Flo, la "Collection Capitaine Marvel" du groupe de la Librairie Moderne, la "Collection Fantôme" des éditions Mondiales, "Petits Moineaux", la "Collection Grand Nord Roi de la police montée", "Aventures et mystères", la "Collection Victoire Nick Silver" et "Appel de la jungle", des publications qui appartiennent toutes au groupe de la Librairie Moderne. Elle apparaît, sous ses différentes dénominations, comme la cible privilégiée des commissaires, qui lui reprochent de continuer à publier des illustrés dangereux pour la jeunesse malgré les nombreux avertissements et mises en demeure qui lui ont déjà été adressés pour ses publications plus anciennes.

Deux de ses publications ont cependant échappé à la rigueur des commissaires et ne figurent pas sur la liste : "Aventures" et "Youmbo magazine". Une comparaison entre les numéros antérieurs et postérieurs à leur mise en demeure a permis aux examinateurs de conclure à une nette amélioration de ces deux titres. Ils avaient effectivement été transformés de fond en comble et débarrassés des séries américaines et italiennes qui avaient attiré le courroux des commissaires. Mais privés de leurs attrayantes héroïnes, Loana pour "Aventures" et Sheena et Panthère blonde pour "Youmbo magazine", les deux illustrés étaient à l'agonie. Les commissaires décident donc de proposer à l'assemblée plénière de ne pas les inscrire sur la liste des publications susceptibles de poursuites et de prévenir de leur satisfaction, leur maison d'édition. Le récit complet "Petit Riquet reporter" de la Librairie Brunier bénéficie d'une semblable indulgence pour des raisons analogues, la bonne volonté des éditeurs dans le respect des injonctions de la Commission, tandis que "Brik Yak" des éditions Aventures et Voyages ne profite que d'une prorogation de sursis dans l'attente d'améliorations supplémentaires.

La classification achevée, les commissaires évoquent alors les modalités des propositions de poursuite contre les publications incriminées. Potier, qui souhaite ne négliger aucun atout dans cette éventualité, propose, avant toute autre démarche, de rédiger un nouveau rapport qui préciserait et détaillerait les défauts de chacune des publications retenues sur la liste. Elle est présentée à la Commission plénière, un mois plus tard, mais le classement ne recueille pas une approbation unanime. Un débat passionné oppose adversaires résolus de "Tarzan" aux partisans du dialogue. Raoul Dubois et René Finkelstein y expriment leur impatience et exigent des poursuites dans les plus brefs délais contre l'hebdomadaire de Cino Del Duca, « le prototype des mauvaises publications » [14]. Ils reçoivent le soutien de Pierre Dominjon, député M.R.P. et dirigeant du Cartel d'action morale et sociale. Au contraire, Potier préconise la persuasion et le dialogue avec les éditeurs américains de la série "Tarzan", qui ont manifesté leur bonne volonté par des lettres et des visites au secrétariat de la Commission. Ce magistrat, pourtant d'une grande sévérité, refuse donc l'emploi d'une procédure expéditive à l'égard de Tarzan, contraire aux pratiques jusque-là utilisées par la Commission et à l'égalité devant la loi de tous les éditeurs. Après le rappel par Basdevant de l'absence de décision définitive sur les publications incriminées tant que l'assemblée plénière n'a pas statué sur des conclusions détaillées de la sous-commission, le débat sur Tarzan est clos du haut de son autorité de conseiller d'État par le président de la Commission. Il fait adopter le principe d'une équipe de travail restreinte composée de trois membres, deux juristes et un technicien des publications pour la jeunesse, chargée de rédiger des conclusions définitives et détaillées sur chacun des illustrés de la liste. Elle rassemble Chadefaux, Peille et le directeur des journaux de l'Union des œuvres, l'abbé Pihan.

Les trois hommes travaillent lentement et présentent leurs réflexions six mois plus tard, le 27 juin 1951. Leurs travaux sont fondés sur l'étude du sens et la portée juridique de l'article deux de la loi de juillet 1949. Deux passages de cet article ont été soigneusement soupesés : « ... *présentant sous un jour favorable...* » et « ... *démoraliser l'enfance ou*

la jeunesse... ». Chadefaux, Peille et l'abbé Pihan les ont interprétés dans une acception large et ont repris, sans innover, l'esprit des interventions prononcées à la tribune des deux assemblées lors des débats parlementaires : la lutte contre « *toute présentation du banditisme, du mensonge... susceptible d'amener l'enfant ou l'adolescent à prendre en exemple ces actes répréhensibles* », d'une part, et « *l'atteinte [portée] aux principes sur lesquels repose l'idéal de la jeunesse : l'espérance, l'enthousiasme, etc.* », d'autre part[15]. Ils tempèrent l'impatience manifestée par certains de leurs collègues en préconisant une application de cet article dans un esprit de modération. Ils n'ont retenu que les huit



premières publications de la liste élaborée quelques mois plus tôt. Mais seules six subissent un nouvel examen car deux d'entre elles ont entre-temps disparu : "Targa" et "Mascotte, le petit sergent". Quatre échappent à des demandes de poursuites. "Casse-Cou" et "Dynamic" paraissent fortement améliorés selon les directives du secrétariat de « *la Commission [qui] n'a pas sévi en raison de l'effort constaté et [qui] entend qu'il soit poursuivi* »[16]. "Sciuscia", au contraire, leur a semblé rempli d'éléments délictueux : « *Il règne dans les récits une atmosphère de misère, de calamités, particulièrement débilitantes et démoralisantes dans laquelle évoluent des enfants malheureux, isolés et maltraités ou séquestrés par des adultes tous malhonnêtes ou assassins* »[17]. L'illustré a été sauvé par un engagement, in extremis, de ses éditeurs, le 18 mai 1951, à intensifier sérieusement leur effort d'amélioration : modification sensible de l'allure du récit et développement de la partie éducative. Comme preuves de leurs bonnes intentions, ils ont même déposé les maquettes de leurs futurs numéros au secrétariat de la Commission. Cette soumission aux exigences des commissaires leur a permis d'obtenir des trois rapporteurs un sursis, sous une surveillance accrue.

Une musculature suspecte...

Assez étrangement, l'illustré le plus abhorré, "Tarzan", bénéficie également d'un sursis à statuer après une discussion qui fut sans doute extrêmement animée et passionnée, mais qui n'est pas retranscrite dans le procès verbal de la séance. L'analyse des aventures du héros éponyme était pourtant accablante : « *[L]es histoires ayant Tarzan pour héros [...] sont des tissus d'invraisemblances. Tarzan est le type même du personnage prodigieux à la musculature anormale, qui triomphe de tous les obstacles* »[18]. Mais, dans leur souci d'une application juste de la loi, les rapporteurs ont dû convenir que les autres récits proposés par l'hebdomadaire sont convenables sauf "L'Ecuyer de la reine" rapidement remplacé. Ils se heurtent donc à un problème inhabituel dans l'analyse d'un hebdomadaire contenant différents récits à suivre : seul le personnage de Tarzan est en accusation à cause de sa nature jugée dangereuse par elle-même. Cette nocivité est supposée résider dans un climat, une atmosphère, apparemment indéfinissable car les rapporteurs n'ont pas réussi ou n'ont pas pris la peine de les décrire. Ne souhaitant probablement pas condamner, pour le moment, un hebdomadaire pour une seule page, ils préfèrent prendre le temps d'une réflexion supplémentaire. La "Collection Tarzan", qui propose seize pages d'aventures de l'illustre homme de la jungle, ne leur pose pas les mêmes cas de conscience car « *les éléments nocifs s'y retrouvent avec une densité bien plus forte. C'est ainsi qu'on trouve dans ces récits, outre une accumulation de violences et d'invraisemblances, la présence de personnages monstrueux et d'animaux horribles* »[19]. De même, "Le Fantôme du Bengale", édité par la S.A.G.E., une filiale de la Librairie Moderne, exerce leur sens critique : « *des histoires [qui font] ressortir toute une gamme d'éléments nocifs : aspect satanique du Fantôme, revêtu d'un maillot collant rouge, personnage féminin aux attributs équivoques, visages crispés aux traits empruntés de bestialité, scènes de violence et de banditisme, invraisemblances choquantes* »[20]. Sur un vote de la Commission, ces deux dernières publications sont signalées comme passibles de poursuites judiciaires au garde des Sceaux. Plus d'un an après le démarrage de ses travaux, la procédure très lourde mise en place par la Commission n'a abouti qu'à la transmission de deux dossiers au ministre de la Justice, un résultat fort mince en comparaison de l'envie d'en découdre de nombreux commissaires.

D'ailleurs, dès le début de la séance suivante, le 1er février 1952, André Basdevant proclame la nécessité de lancer des poursuites correctionnelles contre les journaux en infraction à l'article deux. Simeon, le nouveau directeur de l'Éducation surveillée, ne peut, pour toute réponse, que lui avouer l'insuccès des démarches de la Commission. Ni Edgar Faure, ni son successeur au ministère de la Justice, Martinaud-Deplat, n'ont donné suite à ses propositions[21]. Malgré ces désillusions, le maintien des propositions de poursuites est tout de même prononcé à l'égard du "Fantôme du Bengale" sur le rapport de Chadefaux. Tenace, André Basdevant renouvelle son interpellation à la réunion qui suit sans obtenir une réponse plus satisfaisante. Toujours pas découragés, les commissaires renvoient le récit complet "Brik Yak "des éditions Aventures et Voyages à la sous-commission[22]. De plus, l'annonce de la disparition de "Tarzan" leur donne un peu de baume au cœur et les encourage à persévérer dans leur mission.

Le blues des commissaires

Mais après un an et demi d'une vaine attente de poursuites judiciaires contre les illustrés jugés les plus nocifs, la patience des mouvements de jeunesse, qui avaient compté parmi les principaux promoteurs de la loi de juillet 1949, est épuisée. Le 18 décembre 1952, dès l'introduction de la quinzième séance, Raoul Dubois prend la parole et lit, au nom de tous les mouvements de jeunesse représentés à la Commission, quelles que soient leurs tendances spirituelles ou politiques, une motion de protestation contre la complaisance de la Commission. Elle concerne uniquement les publications destinées à la jeunesse et comprend trois vœux :

– « *la répression sans délai de la non-observation des prescriptions des articles quatre, cinq et six de la loi du 6 juillet 1949* », des articles concernant la constitution des entreprises de presse pour la jeunesse, la déclaration administrative et le dépôt des publications destinées à la jeunesse ;

– « *la réunion dans les plus brefs délais de la sous-commission chargée de préparer les propositions de poursuites correctionnelles et le dépôt rapide de ses conclusions* » ;

– « *l'examen sans délai des nouveaux titres par la Commission, et, à cette fin, une plus grande fréquence des réunions.* »[23]

Raoul Dubois ajoute en guise de conclusion que les signataires de cette motion « *ont voulu traduire leur déception devant l'insuffisance de l'application qui a été faite de la loi* »[24].

Cette mauvaise humeur ne désarme pas tout au long de l'année 1953. Le 28 mai, Raoul Dubois proteste à nouveau, cette fois contre le long délai de cinq mois qui s'est écoulé depuis la dernière réunion de la Commission. Il considère que la presse enfantine devient de jour en jour de plus en plus nocive. Il menace même d'un retrait des Francs et Franches Camarades de la Commission à cause de son action « *absolument inopérante* »[25]. À la fin, la représentante de l'U.N.A.F., Martinie-Dubousquet, exprime à son tour, par la lecture d'une motion, le mécontentement de diverses associations. Fédération protestante, Guides aînées, Routiers, U.R.J.F., Union fédérative des foyers sociaux, qui jugent insuffisante l'amélioration de la presse enfantine et déplorent « *la prolifération des magazines policiers et sentimentaux susceptibles de fausser l'esprit des jeunes* »[26]. Ils réclament donc un renforcement du contrôle de ces publications. Il est vrai que la principale information de cette dix-septième séance, la reparution de l'hebdomadaire "Tarzan", n'avait pas été de nature à calmer ce vent de fronde. Raoul Dubois avait manifesté avec force l'indignation des mouvements de jeunesse soulevée par ce retour. Il est appuyé par René Finkelstein, scandalisé au nom des éducateurs catholiques. Le député démocrate-chrétien Lacaze clôtura ce concert d'exaspérations par un constat peu glorieux : « *La reparution de Tarzan ne p[ouvait] être ressentie par la Commission que comme un camouflet* »[27]. Jamais le divorce n'avait été aussi profond entre les représentants des mouvements de jeunesse et des associations familiales, partisans d'une politique de répression à la finalité de sanctions judiciaires, et les magistrats, meneurs de jeu de la Commission, fort circonspects sur la possibilité d'obtenir des sanctions pénales et maîtres d'œuvre d'une stratégie d'intimidation et de persuasion des éditeurs. Ces tensions sont en partie apaisées par l'annonce délivrée par Simeon de l'examen des publications de Pierre Mouchot, "Big Bill le casseur" et "P'tit gars", par la direction criminelle du ministère de la Justice, en prévision de poursuites éventuelles par le parquet de Lyon[28]. Ces deux récits complets avaient été soumis à la sous-commission chargée d'examiner les publications susceptibles de poursuites après un examen de l'assemblée plénière, le 15 janvier 1953[29]. Lors du compte-rendu des travaux de la sous-commission, le 25 juin 1953, les commissaires avaient décidé son renvoi au garde des Sceaux à des fins de poursuites[30]. Après une longue réflexion de la direction des affaires criminelles, Simeon est enfin en mesure d'annoncer à ses collègues, le 4 février 1954, le prochain déclenchement d'une information judiciaire à l'encontre de P. Mouchot[31], dont il confirme l'ouverture à la séance suivante, le premier avril 1954[32]. Le 24 juin 1954, la Commission ajoute au dossier à charge de P. Mouchot un troisième illustré, "Humo présente Marco Polo"[33], et le 28 octobre 1954, un quatrième, "Rancho", mais Hacquard réfrène alors les ardeurs combattives des commissaires en proposant d'attendre l'issue des poursuites déjà intentées contre l'éditeur P. Mouchot avant de lancer une nouvelle action contre ses

Scènes de violence dans Big Bill le casseur *n°35, 1949*

autres publications, "Rancho" et "Humo"[34], un avis finalement suivi.

Mouchot, pour l'exemple

Ces nouvelles rassurantes n'avaient pas empêché Peille de souligner « *l'urgence d'une action contre les éditeurs réfractaires, ne serait-ce que par égard envers les autres éditeurs qui ont fait preuve de bonne volonté et se sont efforcés d'améliorer leurs publications* »[35], tandis que Raoul Dubois, un des plus fervents avocats de la répression, désespérait de l'avenir de la presse enfantine car « *faute de sanctions effectives, la concurrence des mauvaises publications contraint les éditeurs de bonne volonté à abaisser le niveau de leur production* »[36]. Cette détermination de certains commissaires d'aboutir à une condamnation exemplaire d'un éditeur récalcitrant à l'autorité de la Commission était accompagnée d'un assouplissement des autres décisions, alors que le nombre de publications examinées ne cessait de croître. Un très net changement des usages de la Commission était apparu de 1952 à 1954. Elle avait progressivement abandonné les avis les plus répressifs, mises en demeure et avertissements simples, au profit de recommandations moins menaçantes. Après un équilibre en 1952, trente-sept recommandations pour quarante-six avertissements simples et mises en demeure, la tendance avait sensiblement évolué en 1953, cinquante-quatre recommandations pour trente-six mises en demeure et avertissements simples, avant d'être totalement inversée en 1954, quarante recommandations pour neuf mises en demeure et avertissements simples[37]. Mais, à partir de 1954, devant le risque de subir à leur tour des poursuites judiciaires, une banale recommandation revêtait désormais un aspect impératif pour les éditeurs de publications enfantines. La répression, à condition que l'information judiciaire, ouverte à l'initiative du ministère de la Justice sur proposition de la Commission, aboutisse à une condamnation de Pierre Mouchot, fournissait ainsi un instrument supplémentaire à la stratégie de l'intimidation.

La Commission de contrôle et de surveillance des publications destinées à la jeunesse était composée de groupes aux intérêts et aux motivations d'une grande diversité. Sa stratégie ne pouvait donc résulter que d'un compromis, souvent fragile, entre ces différentes tendances. Malgré l'impatience des mouvements de jeunesse et des organisations familiales, les magistrats qui animaient la Commission ont habilement imposé une ligne de conduite modérée, entre intimidation et répression, afin d'amener les éditeurs à l'autocensure. En conséquence, les commissaires n'ont que rarement proposé l'ouverture de poursuites judiciaires contre un éditeur au garde des Sceaux... qui s'est montré encore plus rarement réceptif à ces propositions ! La Commission a rencontré, à ces occasions, les limites de son pouvoir, résultant de son incapacité à lancer elle-même des poursuites et de sa dépendance dans cette démarche à l'égard du garde des Sceaux, seul juge en la matière. Cette indifférence du ministre de la Justice a parfois provoqué de vives tensions au sein de la Commission, dont tous les membres ne comprenaient pas cette attitude et estimaient indispensable la condamnation des éditeurs récalcitrants dans un souci d'exemplarité. En définitive, seul un éditeur, Pierre Mouchot, est confronté à des poursuites lancées par le garde des Sceaux après une longue réflexion en 1954.

Mais les commissaires n'étaient pas pour autant arrivés au bout de leurs peines. Leur action fut bien près d'être paralysée par la longueur de l'action judiciaire : sept années riches en péripéties et rebondissements divers. Ce marathon prit finalement fin par la condamnation de Pierre Mouchot en 1961, condamnation qui, mettant un terme aux activités de cet auteur-éditeur, renforça le pouvoir de la Commission ■

[1] Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1950, annexe administrative, J.O., 14 avril 1951, pp. 101 à 108.

[2] L'avertissement complété par une mise en demeure, l'avertissement simple et la recommandation sont les trois degrés d'intervention définis par la Commission. Une convocation de l'éditeur incriminé au secrétariat de la Commission peut y être ajoutée.

[3] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 8 avril 1950 de la 2ème séance du 31 mars 1950.

[4] *Idem.*

[5] *Idem.*

[6] Le règlement d'administration publique du 1er février 1950 prévoyait, dans son article 7, que les délibérations de la Commission étaient prises à la majorité des membres présents. En cas de partage, la voix du président était prépondérante. La présence de la moitié au moins des membres était nécessaire pour la validité des délibérations d'après l'article 6.

[7] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 10 mai 1950 de la 3ème séance du 27 avril 1950.

[8] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 8 juin 1950 de la 4ème séance du 26 mai 1950.

[9] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 1er août 1950 de la 5ème séance du 29 juin 1950.

[10] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 10 novembre 1950 de la 6ème séance du 27 octobre 1950.

[11] *Idem.*

[12] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. de la séance du 9 novembre 1950 de la sous-commission chargée d'examiner les publications ayant fait l'objet d'une mise en demeure ou d'un avertissement de la Commission plénière.

[13] *Idem.*

[14] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 8 janvier 1951 de la 8ème séance du 6 décembre 1950.

[15] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 5 juillet 1951 de la 11ème séance du 27 juin 1951.

[16] *Idem.*

[17] *Idem.*

[18] *Idem.*

[19] *Idem.*

[20] *Idem.*

[21] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 8 février 1952 de la 12ème séance du 1er février 1952.

[22] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 2 juillet 1952 de la 13ème séance du 12 juin 1952.

[23] C A C. 90 02 08/2. P.V. du 8 janvier 1953 de la 15ème séance du 18 décembre 1952.

[24] *Idem.*

[25] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 18 juin 1953 de la 17ème séance du 28 mai 1953.

[26] *Idem.*

[27] *Idem.*

[28] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 23 novembre 1953 de la 19ème séance du 15 octobre 1953.

[29] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 22 février 1953 de la 16ème séance du 15 janvier 1953.

[30] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 4 août 1953 de la 18ème séance du 25 juin 1953

[31] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 20 mars 1954 de la 21ème séance du 4 février 1954.

[32] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 29 mai 1954 de la 22ème séance du 1er avril 1954.

[33] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 8 octobre 1954 de la 23ème séance du 24 juin 1954.

[34] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 4 décembre 1954 de la 24ème séance du 28 octobre 1954.

[35] C.A.C. 90 02 0812. P.V. du 23 novembre 1953 de la 19ème séance du 15 octobre 1953.

[36] C.A.C. 90 02 08/2. P.V. du 21 janvier 1954 de la 20ème séance du 3 décembre 1953.

[37] Compte-rendu des travaux de la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au 1er janvier 1955, p. 12. Nous n'avons pas retenu 1951 car seulement deux réunions ont eu lieu cette année-là.

Bernard Joubert

Un demi-siècle d'interdictions de bandes dessinées

Il y a vingt ans, des éditeurs tels que Casterman, le Square, Dargaud ou les Humanoïdes Associés s'écriaient à Angoulême « À bas la censure hypocrite ! », réclamant la suppression de l'article 14. Comment cet article, toujours en vigueur, de la loi de 1949, a-t-il été appliqué à la bande dessinée ?

Avant toute chose, il est important de ne pas confondre les articles 2, 13 et 14 de la loi du 16 juillet 1949. Les deux premiers concernent les publications pour la jeunesse, françaises ou importées, le troisième tout ce qui n'est pas spécifiquement destiné aux enfants et adolescents. L'article 14 permet au ministre de l'Intérieur de prendre des arrêtés d'interdiction concernant la vente aux mineurs, l'exposition et la publicité [1], en se basant, s'il le souhaite, sur les avis de la Commission de surveillance. En cinquante ans, environ 5.000 livres et périodiques ont fait l'objet de pareils arrêtés, parmi lesquels près d'un millier de bandes dessinées[2]. C'est donc au pas de charge qu'il va nous falloir retracer cette histoire… [3]

Les années 50

Mentionnons, sans nous attarder, les interdictions de revues d'humour sexy ou de pin-up dans lesquelles on ne trouve que des pages de BD éparses, telles que *Oh !*, où officie Emmanuel Cocard, plus connu pour ses adaptations de La Fontaine, ou les petits formats de la S.E.C.T.I. qui accueillent fréquemment Jean David en pages centrales.

À se focaliser sur l'évolution de la BD dans les années 60, on aurait tendance à oublier que, dès la fin des années 40, paraissent des récits complets pour adultes, peu nombreux il est vrai. Aventures sentimentales, exotiques, policières… Ce sont ces dernières, avec leurs gangsters et filles lascives, qui vont tomber sous le coup de l'article 14 et ses critères de « place faite au crime » et « caractère licencieux ». Les "Grands romans dessinés" et les "Grands romans noirs" dessinés des Presses Mondiales, que dirige Roger Dermée, s'inspirent de textes existants : André Héléna est adapté par Guy Mouminoux, George Maxwell par Jean-Claude Forest, Roger Duchesne par Salva… Ces deux mensuels sont interdits en janvier 1954, après une année de parution. Dermée n'éditera plus de BD, laissant s'éteindre un genre naissant mais prometteur, qui aurait pu concurrencer la littérature et le cinéma policier. Et l'éphémère et médiocre "Suspect magazine" des éditions I.T.J.F., interdit en février 1959, après quatre à cinq numéros, ne le ranimera pas.

Entre la première et la deuxième édition de Barbarella, *l'héroïne de Jean-Claude Forest est allée se rhabiller…*

Les années 60

En décembre 1958, à peine de Gaulle arrivé au pouvoir, la loi est modifiée. Une interdiction de toute forme de publicité s'ajoute à celles de vente aux mineurs et d'exposition. Un éditeur ayant eu trois publications touchées dans l'année aura obligation de déposer ses livres ou journaux à la Commission de surveillance trois mois avant leur mise en circulation (dépôt préalable). La poursuite, sous un nouveau titre, d'un journal interdit pourra être condamnée. La loi connaîtra un léger assouplissement en janvier 1967, les sanctions devenant graduées : mineurs (1°), mineurs + exposition (2°) ou mineurs + exposition + publicité (3°).

Plus que ses photos de pin-up, ce que la Commission ne tolère pas dans "V magazine", ce sont ses quelques BD à suivre, telles *Barbarella* de Forest ou *Scarlett Dream* de Moliterni et Gigi. Il en est de même pour *Lolly Strip* de Dubos et Pichard, que publie "le Rire", une bande « *laide, violente et d'un érotisme vulgaire* »[4]. Le Cartel d'action morale et sociale souhaiterait l'interdiction du journal. Multiples avertissements et convocations des éditeurs pour les faire cesser. Losfeld reprend ces histoires en albums. À la sortie de *Scarlett Dream* (1967), un arrêté d'interdiction est signé mais ne paraît pas au Journal officiel et n'entre donc pas en application. *Lolly Strip* est interdit en 1973 (2 ramené à 1° en 1975), à la demande du représentant de l'Éducation nationale : « *Abus de la violence, horreur hallucinatoire, goût des immondices et des égouts.* » Quant à *Barbarella*, son interdiction en 1965 concerne les Éditions du Terrain Vague. Façon de contourner la loi, Losfeld en sort une version rhabillée aux Éditions Éric Losfeld (1966). L'interdiction d'origine ne sera jamais abrogée, ce qui, par exemple, motivera la convocation du journal "Lui", en 1969, avec menaces de poursuites en correctionnelle, parce qu'y était parue une publicité de l'album. Autres publications Losfeld à avoir des problèmes : *les Aventures de Phœbe Zeit-Geist* (2° en 1969, ramené à 1° en 1975), *les Aventures de Jodelle* (1°, la Commission demandant 2°), *Valentina* (1°) et *Xiris* (1°), mais pas *Saga* de *Xam* ni *Epoxy* (« *Une suite de situations scabreuses* ») à cause de leur prix de vente élevé, les mettant hors de portée des mineurs… et des pauvres.

"Hara-kiri", le mensuel, ne cesse d'être « *de mauvais goût* », « *stupide* », « *vulgaire, sinon grossier* », « *contraire à la décence* »…

Les numéros d'"Hara-Kiri" qui ont précédé les interdictions de 1961 et 1966.

La Commission reçoit une plainte de la Confédération nationale des associations familiales catholiques. Deux interdictions sont prises : l'une de juillet 1961 à février 1962, l'autre de mai à novembre 1966. En 1969, on convoque encore les deux responsables : « *MM. Cavanna et Bernier ont répliqué qu'essayant de fustiger et de combattre – par la satire et la caricature – la stupidité, le ridicule, la niaiserie, l'immoralité, le snobisme et l'abêtissement des masses, ils n'avaient aucunement l'intention de faire appel, pour cette "croisade", à des éléments en quoi que ce soit licencieux. Ils ont ajouté que si, par une discipline insuffisamment rigoureuse de leur inspiration, ou emportés par leur verve, ils avaient pu faire quelques concessions à la vulgarité, voire au mauvais goût, ils le regrettaient et s'efforceraient de ne pas récidiver.* » Ah ! Ah ! Ah !

Vu le sort réservé aux gentils superhéros de "Tonnerre", "Spectre" et "Marvel" (*cf.* l'article de Jean-Paul Jennequin dans ce même numéro), les monstres de "Creepy" n'avaient pas une chance de montrer leurs crocs. L'interdiction tombe alors que le n°2 s'apprête à sortir et elle dure près d'une année (avril 1969 à février 1970). Durant ce temps, avec "Eerie", pour obtenir un numéro de Commission paritaire, l'éditeur a démontré qu'il adopterait une formule où la répréhensible BD ne constituerait plus que 50 % du contenu[5]. Tolérées par la suite, ces deux revues et leur petite sœur "Vampirella" susciteront encore quelques avertissements, le représentant des Francs et Franches Camarades considérant que leur nature est « *d'être exclusivement consacrées à la violence, à l'érotisme et à la pornographie* [sic] » (1974) ou « *regrettant de ne pouvoir efficacement combattre, à l'aide de l'article 14, des brochures comme "Vampirella"* » (1971).

La fin des années 60 voit aussi naître, principalement aux Éditions de Poche (Max Canal) et

Les crocs d'un monstre dans "Creepy" n°1, en 1969
L'Éventreur, *dessin de Barry Rockwell, scénario de Bill Parente*

L'illustration remplacée par une photo en couverture de "Jezabel".

Bel-Air (André Guerber), un nouveau genre : les pockets de BD italienne avec héros malfaisant et héroïne sexy. Leur interdiction, après quelques numéros, est quasi systématique : "Infernal", "Demoniak", "Kriminal", "Goldrake", "Teddy Boy", "Satanex"... Parmi d'autres curiosités : le directeur de la S.A.G.E., en 1967, doit promettre d'accentuer la destination aux adultes du "Jezabel" de Magnus et Bunker par l'« *insertion de documents photographiques, à la place des dessins, et couverture également photographique* ». En clair, faire une revue de BD sans BD. Un grand moment d'intelligence. Victor Broussard se contentera de couvertures photo style "Nous deux", en totale inadéquation avec le contenu, et "Jezabel " ne sera interdit qu'aux mineurs.

Époustouflants de compétence, en 1969, les experts de la Commission trouvent les premiers numéros de "Charlie" (mensuel) « *d'un niveau fort médiocre* » ou « *moins horrible que "Hara-kiri", dont il est une émanation. On paie cependant quelques dessins ou histoires drôles par beaucoup de médiocrité* ». La revue d'étude "Phénix" est « tolérable mais avec des réserves » (1968). Quant à "Pilote", qui s'efforce alors de « s'amuser à réfléchir », il n'est pas non plus du goût du représentant de l'Union nationale des associations familiales : « *Il ne serait pas superflu qu'à l'occasion on dissuade les responsables de ce magazine d'accumuler, sous prétexte de canular, les dessins du style "hideux"* » (décembre 1969), « *Un parti-pris d'humour caustique, à tendance intellectuelle, qui finit par être un peu lassant, eu égard au nombre de pages où il s'extériorise* » (septembre 1970), « *Intervention auprès de l'éditeur en ce qui concerne le n° 629 consacré à l'hémoglobine* » (décembre 1971). Plusieurs années durant, Georges Dargaud demandera que "Pilote" cesse d'être examiné selon les critères de l'article 2 (jeunesse). La Commission refusera, et ce n'est que très tardivement, après le n° 34 de la version mensuelle (1977), qu'elle s'y résoudra.

Les années 70

Au tournant des années 60-70, plusieurs éditeurs italiens tentent de lancer eux-mêmes sur le marché français des traductions de leurs photo-romans policiers (tel le célèbre "Killing" renommé "Satanix") et de BD sexy. Ils découvrent avec surprise que ce qui est alors très populaire en Italie n'a pas droit de cité en France. Ainsi, la version française de "Candida", une luxueuse revue de BD humoristiques en couleurs directes des éditions Gamma, de Milan, est interdite, en avril 1970, après une poignée de numéros. (« *Le deuxième numéro de cette publication italienne est encore plus absurde que le premier et cultive des "histoires de cuissage" où, en plus de la bêtise, se combinent maints éléments néfastes à la moralité juvénile (drogue, tortures, vices)* »). Passons rapidement sur la célèbre interdiction de l'"Hebdo Hara-kiri" (novembre 1970), officiellement justifiée par la pornographie de dessins de Cabu et Willem. Soulignons tout de même qu'en usant d'une loi qui entend lutter contre le mensonge (article 2), le ministre Marcellin ose commettre deux grosses menteries au Journal officiel : il antidate son arrêté afin de le faire précéder la couverture « bal tragique à Colombey », et il ne s'est nullement conformé à un avis de la Commission, contrairement à ce qu'il indique. Ces contre-vérités suscitent d'ailleurs un vif émoi des Commissaires, devenus boucs émissaires. Représentants de l'U.N.A.F., des mouvements de jeunesse et du ministère de l'Éducation nationale font savoir, en pleine réunion, qu'ils ne sauraient assister, sans mot dire, à un « *détournement de procédure [...] à des fins essentiellement politiques* ».

Les remous suscités par cette affaire ont comme conséquence de sauver la mise au jeune "Actuel", riche en Crumb, Shelton et autres auteurs underground. En d'autres circonstances, si l'on ne craignait encore des polémiques médiatiques, la représentante de l'U.N.A.F. aurait pourtant bien aimé se le faire... : « *On aboutit [...] à un culte de la destruction, de l'anarchie, à l'apologie de la drogue, de l'homosexualité, de l'avortement, de la crasse physique et morale, du vol, de la licence sexuelle, de la paresse, etc. Rédigée dans un style ordurier et souvent incohérent, une telle revue traduit le défoulement de tous les excès que portent en eux des individus en déséquilibre plus ou moins profond, et elle est certainement très nocive pour les jeunes, qu'elle excite à la révolte contre les adultes et toutes les institutions "policières", en favorisant ainsi une totale confusion des esprits.* »

Côté populaire, le début des années 70 voit la naissance d'Elvifrance (Georges Bielec) et ses pockets érotiques italiens. Cet éditeur sera soumis, vingt années durant, au dépôt préalable et suscitera plus de 700 arrêtés. De très loin un record.

La place manque ici pour retracer cette épopée complexe qui résonne des noms de "Maghella", "Sam Bot", "Jungla", "Luciféra", "Lucrèce", "Goldboy", "Baghera", "Prolo", "Flicky", "Zordon", "Jacula", Karzan, etc. Que les amateurs d'images pieuses se reportent à mes écrits du (très pieux) "Collectionneur de bandes dessinées", n°s 78 et 80. Pardon : les amateurs d'images de pieux.

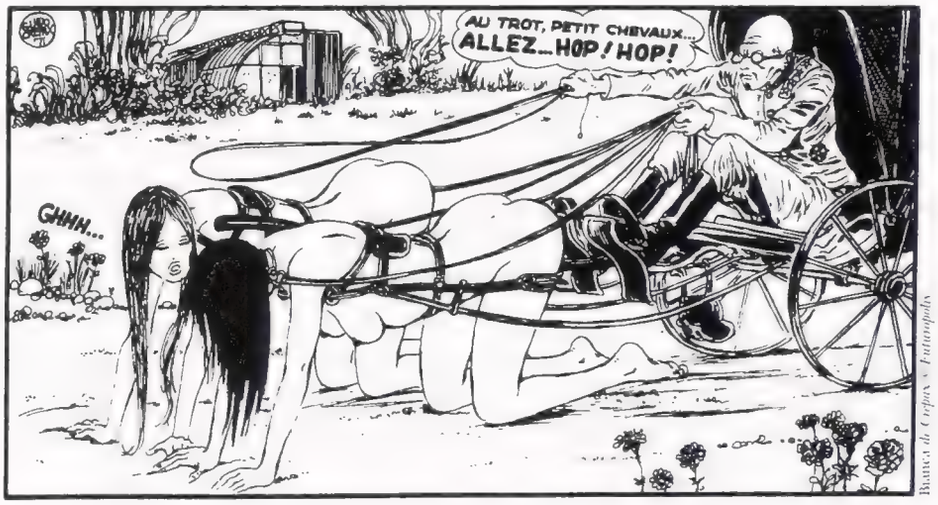
Plagiant éhontément Elvifrance, à la fin des années 70, André Guerber (France Sud Publications, Éd. du Bois de Boulogne, Belle France) se relance dans la BD de poche et connaît son lot d'interdiction (une soixantaine d'arrêtés). À sa suite, d'autres petits éditeurs passent eux aussi au J.O. : Comédit, Éditora, E.D.I.P., Cinto, Gérard Cottreau, Comptoir Français d'Éditions…

Mystérieusement, "l'Écho des savanes" n'est pas examiné du temps où l'on y voit la petite Cosette réjouir Jean Valjean et M. le Censeur révéler qu'il est gaucher. À partir de 1974, malgré les obscénités de Gotlib, il n'est jugé qu'« *à surveiller* ». Unique froncement de sourcil : une gracieuse BD de Vuillemin, dans le n° 48, montre Giscard d'Estaing, à cours de papier, se torcher du doigt et en maculer la paroi des WC. Le représentant de l'U.N.A.F. souhaiterait que soient intentées des poursuites pour offense au chef de l'État. La Commission se montre finalement moins conciliante avec "Fluide glacial", dont elle aimerait l'interdiction aux mineurs au vu de ses n°s 32 à 42, ou avec "(À suivre)", préconisant une intervention auprès de l'éditeur pour les n°s 13 et 14 (« *violence et évocations sexuelles dans la partie "bandes dessinées" de la revue* »). En revanche, durant toutes les années 70, hors son n°1, "Circus" ne fait pas même l'objet d'un examen.

Sur les traces de Losfeld, Jérôme Martineau (les sociétés Le Gadenet et Euréditions) s'essaie à la BD et ne récolte que des ennuis : interdiction du sophistiqué *La casa matta* de Crepax (2°, 1970, réédité, et de nouveau interdit, sous le titre *Bianca*, par Idea E, en 1976, avant d'être enfin toléré chez Futuropolis, en 1983), de l'humoristique *Félicie* de Siry, dessiné façon Sempé (2°, 1971. « *En dépit de leur prétention à l'humour, les dessins licencieux de cet ouvrage [qui raconte les aventures sexuelles d'une petite fille] sont d'une vulgarité que renforcent un dialogue quelquefois très cru et une couverture particulièrement accrocheuse* ») et du tout petit *Je vous aime* de Reiser (3°, 1972). Il en va de même pour le troisième *Je ne pense qu'à ça* de Wolinski chez Pauvert (3° en 1972, ramené à 1° en 1975), les deux premiers tomes, non interdits, étant les seules BD à avoir été classées dans « l'Enfer » de la Bibliothèque Nationale.

L'interdiction (3°) de *Jack l'éventreur en vacances* de Willem (« *bandes dessinées caractérisées par l'horrible et le morbide* »), au Square, le 3 juillet 1974, marque un tournant. Est-ce la réaction des journalistes de "Charlie hebdo" qui alerte le tout nouveau ministre Poniatowski sur le risque politique qu'il y a à suivre aveuglément, comme le faisaient ses prédécesseurs, les avis de la Commission ? Le 17 juillet, l'arrêté est abrogé (de façon très discrète, sans citer le titre, au point que, vingt ans après, il figurait toujours sur les listes de recherche de la police). Peu après, Poniatowski libère des dizaines de romans édités par Pauvert, Losfeld, Deforges et Christian Bourgois. À la Commission, les dentiers craquent, d'autant que le ministre s'obstine à ne pas faire disparaître "Absolu", le journal érotique de Claude François. On se sent déconsidéré, découragé – qui a dit : démoralisé ? –, on menace de faire grève, de démissionner. Les choses finissent par s'arranger ("Absolu" est interdit…), mais la Commission n'aura plus, dès lors, sa toute puissance passée.

Preuve que les temps changent : en 1976, la Commission demande l'interdiction d'exposition de "Surprise" et "Mormoil" (« *revue scatologique* »), mais n'obtient qu'une interdiction aux mineurs. Ce qui n'est pas non plus sans conséquences, notamment par le refus ou retrait de numéro de Commission paritaire que cela entraîne. La même année, le jeune "Métal hurlant" en fait l'expérience. La représentante de l'Éducation nationale obtient son interdiction aux mineurs à cause du « *parti affiché de déshumanisation qui apparaît, dès le premier examen de la revue, et n'existe qu'au détriment de la femme, traitée en femme objet. Celle-ci se trouve constamment et complaisamment prise pour cible, sur un mode sadique et dans l'intention manifeste de l'avilir* ». Avec le n° 8 (auquel collaborent pas moins de cinq futurs grands prix d'Angoulême : Tardi, Mœbius, Lob, Forest et Druillet), les représentants des auteurs et éditeurs sortent de leur torpeur, s'opposent enfin à la dame indignée et font pencher le vote en leur faveur. Mais, l'humanoïde Bernard Farkas ayant irrité le représentant de l'Intérieur au cours d'une entrevue, celui-ci fait barrage. "Métal" devra attendre son n° 25 pour, début 1978, être autorisé à tout public et payer une TVA au taux prévu pour la presse.



Bianca de Crepax • Futuropolis

Que les Humanos ne chantent pas victoire… Six mois après, "Ah ! Nana" est interdit aux mineurs suite à son numéro sur l'homosexualité, tandis qu'en décembre *Madame la Bondage* d'Eneg et *Prisonnière de l'armée rouge* de Romain Slocombe sont frappés d'une triple interdiction (3°) pour leur « *ambiance de cruauté particulièrement raffinée et malsaine* ». Les albums SM des Édi-

Prisonnière de l'Armée Rouge !
© Les Humanoïdes Associés

tions Déesse, ne sont, en revanche, proscrits qu'aux mineurs, de même que *Justine* et *Emmanuelle* de Crepax ou les "Dirty comics" que publie Patrice Amen, futur fondateur des Éditions Milan. À la même époque, la Commission demande, sans succès, l'interdiction d'exposition d'*Un regard moderne* des Bazooka, dont des dessins de Kiki Picasso, dans le n°4, ont par ailleurs été condamnés pour outrage aux bonnes mœurs. Consolation : le "Bulletin périodique" est interdit aux mineurs. Les auteurs ont à peine l'âge de lire leurs œuvres... et il en va de même pour deux autres fanzines, "Paraplégique illustré" (1°, 1978), inspiré des Bazooka, et le poético-gauchiste "Damned" (1°, 1980), où débute Jean-Luc Coudray.

Côté magazines fessus, les *Trois ceintures rouges* des Éditions de la Durance remontent leurs kimonos (2°, 1978), après quatre à cinq numéros, rhabillés par le représentant des Cœurs vaillants et Âmes vaillantes. Les *Liz et Beth* de G. Lévis n'avaient pas posé de problème lors de leur sérialisation dans "Multi magazine" (un sous "Union", très bas de gamme), de 1975 à 1977. Rééditées en récits complets, sous le nom de "Multi love", elles trépassent après quatre numéros (3°, 1978). Plus fort : "Plagiat" est un simple recyclage des invendus de "Bédé adult'", assorti d'une même illustration de couverture. "Bédé adult'" est interdit aux mineurs alors que "Plagiat" l'est d'exposition...

Un dernier couac, en 1980, pour conclure cette décennie : les deux tomes de *Blanche Épiphanie* de Lob et Pichard, aux Éditions du Fromage, sont interdits aux mineurs, en compagnie des deux *Caroline Choléra* de Dubos et Pichard. Quand on se rend compte, quelques semaines plus tard, que ces pages datent de 1967 et qu'elles ont été prépubliés par "France soir", il faut piteusement abroger tout ça.

Les années 80

Il est question qu'avec la gauche au pouvoir, la loi de 1949 vive ses derniers jours. Il n'en sera rien. Gaston Defferre, comme ses prédécesseurs, tape à pleine colonne de J.O. sur Elvifrance. C'est lui qui met fin à "Prolo" (2°, 1982), le priapique ouvrier qui baise, au figuré, les patrons et, au propre, leurs épouses, alors que Christian Bonnet l'avait laissé exister (1°, 1978). C'est encore lui qui interdit *Marie-Gabrielle en Orient* de Pichard, chez Glénat (2°, 1983), alors que la droite n'avait pas touché à *Marie-Gabrielle de Saint-Eutrope*. Il s'en prend à *Ranxerox à New York* de Tamburini et Liberatore (1°, 1983), anticipant ainsi la présence de cet album à « *l'exposition de l'horrible* » organisée par Pasqua en 1987, et, en vrac, à *Histoire d'une histoire* de Crepax chez Albin Michel (2°, 1983), "Sexstar", le pocket des Archers où Swolfs a publié le prototype de *Durango* (2°, 1981), *la Lanterne magique* et *Hello Anita* de Crepax chez Glénat (1°, 1982) ... Contrecoup d'avertissements adressés à "l'Écho des savanes" nouvelle série, Martin Veyron doit retoucher *l'Amour propre*.

Il faut attendre Pierre Joxe pour que les interdictions se calment. Pasqua ranime un peu la flamme en 1987. Ses cibles : Elvifrance (il met fin aux "Série rouge" et "Série jaune" qui paraissaient depuis 1974) et sa filiale Novel Press (pockets et magazines), ainsi qu'Albin Michel avec *les 110 pilules de Magnus* (1°), *Fleur de Lotus* de Pichard (1°), "l'Écho des savanes" (1° pendant six mois, jusqu'au retour de Joxe) et des menaces sur le *Messaline* de Duveaux, ce qui incitera l'éditeur à autocensurer d'autres albums. En décembre de la même année, la « *haine raciale* » et les « *stupéfiants* » viennent s'ajouter aux critères de l'article 14, et, deux mois après, *Hitler = SS* de Gourio et Vuillemin, version Comtel (une petite structure qu'héberge "Hara-kiri", où la bande a été prépubliée), est interdit (3°). Il en sera de même pour la réédition Magic Strip, en 1990, parce que, selon les termes de l'arrêté, elle « *évoque de manière extrêmement dévalorisante l'holocauste dans les camps de concentration ; qu'elle disqualifie par la dérision et les représentations les plus dégradantes la mort des victimes de la barbarie nazie* ».

Cloturons la décennie avec la réédition du *Grand chaperon rouge* de Vladimir Pablo, un fascicule de BD porno paru en 1978 et réédité par la revue "Sexy BD" (3°, 1989) : la nouvelle couverture n'était guère sexuée et pouvait être confondue avec une publication pour enfants.

Ranxerox à New-York
par Liberatore et Tamburini
© L'Écho des Savanes/Albin Michel

Les années 90

La première moitié de la décennie est calme. La Commission aimerait parfois que l'on réinterdise aux mineurs "l'Écho des savanes" (« *en raison de son article indiquant les différentes façons de "frauder"* »). Ce qui arrive au fanzine satirique "Canicule" (où dessine Charb), en 1993, parce qu'on y parle de drogue. Le représentant de l'enseignement privé voudrait qu'il en soit de même pour le fanzine "Flag", de Géant Vert, « cette publication pornographique qui ne peut que choquer et pervertir un enfant ». Le ministre suit rarement.

Un réveil a lieu avec les mangas, ces douteuses BD venues, comme dans l'temps, de l'étranger. Des Commissaires désirent interdire "Akira" aux mineurs, d'autres déclarent : « *Les mangas sont une incitation à la pédophilie* ». En 1996, trois titres des Éditions Samouraï sont proscrits aux mineurs (*Ogenki Clinic, Cammy X* et *Dark Wirbel*), tandis qu'*Angel* et *Conspiracy* de U-Jin le sont d'exposition. Angel étant une série, son arrêté s'applique aux volumes passés et à venir, fait exceptionnel et injustifiable : comment peut-on condamner des volumes qui n'existent pas encore ? Devant dès lors s'acquitter d'une TVA multipliée par quatre sur des ventes chutant de 40 % du fait de l'invisibilité des livres en librairie, les Éditions Tonkam poursuivront la série, à perte mais avec la volonté de respecter leur choix éditorial, jusqu'à son septième et dernier tome.

Début 1996, la Commission enjoint Dargaud de faire classer le tome 2 des *Innommables* de Yann et Conrad au rayon « adultes » des librairies BD (ce qui se résume, en général, au rayon porno) : « *Le rapporteur observe que certains dialogues de cette bande dessinée sont très crus et qu'elle contient une scène pornographique et une scène violente.* » En mars 1997, les M.L.P. (Messageries lyonnaises de presse) bloquent le tirage du n° 35 de la revue "Kiss comix" et en envoient un exemplaire à la Commission, en vue d'un improbable accord de distribution de celle-ci. En retour, "La Cúpula" reçoit des services de Jean-Louis Debré l'annonce que son titre devrait être, sous peu, interdit. Les élections législatives anticipées le sauvent, mais l'éditeur, par précaution, l'a entre-temps mué en la "Poudre aux rêves". Ironie du sort, dans la revue "Confessions BD", interdite par Chevènement (2[e], décembre 1997), officient deux anciens Commissaires, représentants des auteurs, Henri Filippini et Pierre Dupuis. *Dura lex, sed lex.*

De nos jours, la Commission demande l'interdiction, cette fois-ci définitive, du vieux "Bédé adult', ou celle aux mineurs du jeune "Animeland", prozine de japanimation. Hors BD, à chaque séance, elle émet le vœu que disparaissent une dizaine de revues – elle n'examine quasiment plus les livres relevant de l'article 14. À l'heure où sont écrites ces lignes, seuls deux titres, dont l'un était "Penthouse", ont fait l'objet de pareille mesure en 1998, alors qu'on en comptait, en moyenne, un par mois sous le ministère Debré. Pour autant, la loi de 1949 n'est pas mise en sommeil. Lui préfèrera-t-on le récent article 227-24 sur les « *messages à caractère violent ou pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine [...] susceptibles d'être vus ou perçus par un mineur* » ? Quoiqu'il en soit, ne serait-ce que parce qu'elle offre au ministre de l'Intérieur un formidable pouvoir de censure, qui a l'avantage de ne pas porter ce nom, il est probable que, même rendue désuète par l'expansion de nouveaux supports (CD-Rom, vidéo, Internet), elle sera maintenue dans l'arsenal juridique. ■

Conspiracy, *par U-Jin*
© *Samouraï éditions*

[1] Notons rapidement qu'un journal qu'on ne peut montrer au public (exposition) cesse presque toujours de paraître. Plus clairement, en un mot, il est *interdit*.

[2] Durant ce même demi-siècle, une autre législation (article 14 de la loi du 29 juillet 1881 sur « la liberté de la presse ») a permis d'interdire de circulation et de mise en vente environ 2000 publications étrangères ou traduites de l'étranger, mais aucune n'était une BD.

[3] Pour certains développements, voir *Images interdites*, Y. Frémion et B. Joubert, Syros-Alternatives 1989.

[4] Toutes les citations de cet article sont des commentaires émis par la Commission.

[5] La presse connaît une fiscalité insolite, instaurée après guerre avec la mise en place des NMPP. C'est l'éditeur qui paie à lui seul la TVA calculée sur le prix de vente public, alors qu'il ne touche qu'environ la moitié de ce prix (le reste allant au marchand de journaux et au distributeur). Dans la pratique, donc, c'est comme s'il payait une TVA double du taux annoncé (exemple : 20,6 % x 2 = 41,2 %). D'où la création d'un taux préférentiel pour la presse (2,1 %) qui, une fois doublé, ramène à peu près sa fiscalité à celle du livre (5,5 %). Mais seuls en bénéficient les vrais journaux, ceux reconnus comme tels par la Commission paritaire des publications et agences de presse. Sur les critères appliqués par cette Commission, on lira plus loin l'article de Jean-Christophe Menu.

Thierry Martens

Dupuis à l'ombre de la censure

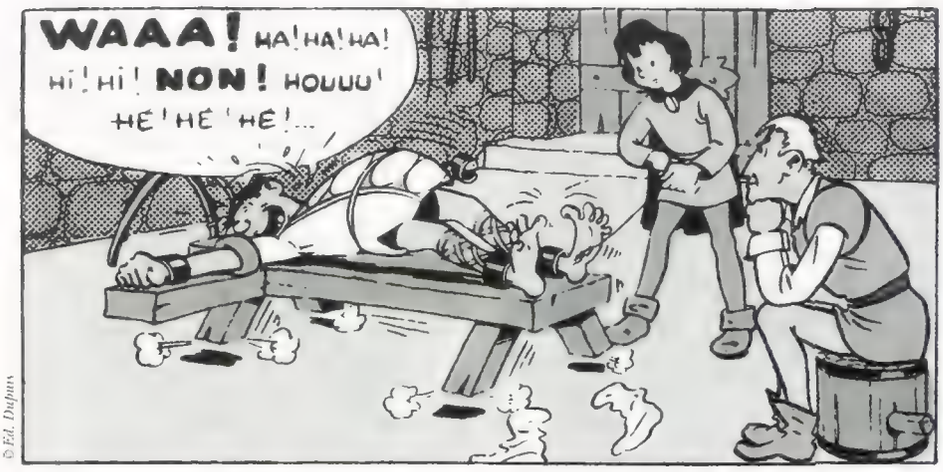
L'instauration de la Commission de Contrôle française n'aurait guère dû menacer la production de "Spirou", hebdomadaire à la moralité rigoureuse. Elle se révéla néanmoins paralysante pour l'École de Marcinelle au cours de sa maturation dans les années 50-60.

La famille Dupuis avait pour règle de procurer dans ses publications une saine détente populaire. Leur contenu pouvait être mis entre toutes les mains, et c'était un point sur lequel la Direction s'avérait intransigeante. Conseiller officieux, un ami jésuite, le père Philippe Sonet, jouait exceptionnellement le rôle d'arbitre lorsqu'un sujet aurait pu égratigner la religion. De plus redoutables inquisiteurs se mirent à sévir dans l'Administration française et ce climat de chasse aux sorcières accrut encore le contrôle de ce qui était publié. Impossible désormais de se limiter à rallonger les jupes ou à raboter les poitrines des demoiselles dans *Brick Bradford*, où seuls les hommes gardaient des torses hypertrophiés de gymnastes !

La première victime de l'épuration réclamée par les milieux catholiques et communistes français fut "Tarzan", dont les superbes planches de Hogarth disparurent au début 1949, par précaution, des pages centrales du journal pour voir leur suite paraître en noir et blanc dans "Le Moustique", non diffusé en France. En sacrifiant cette victime propitiatoire pour se tourner vers quelques séries étrangères à l'eau de rose (*Jo Lumière* et *La Patrouille des Aigles* de Godwin, les très britanniques aventures de *Sam*, la moyenâgeuse et italienne légende de *Perceval*), l'éditeur espérait détourner l'attention des iconoclastes qui paraissaient motivés par une haine tenace à l'égard des grandes sagas réalistes américaines. Estimé

Dessin de Sirius figurant dans l'album La Planète silencieuse

© Ed. Dupuis

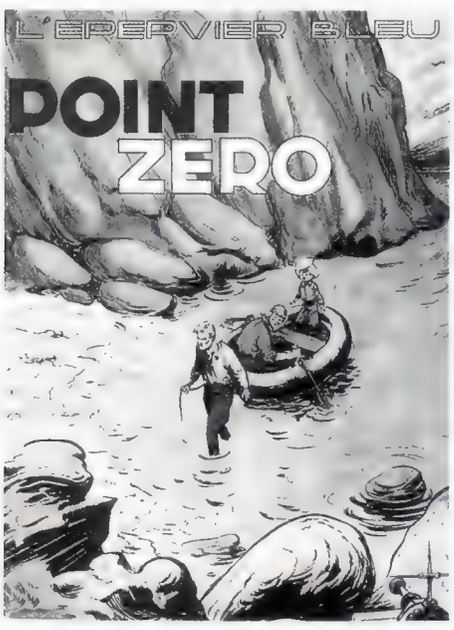


© Éd. Dupuis

Une scène de torture expurgée :
Le Châtiment de Basenhau, *par Peyo*

trop sanglant, le reportage de Hubinon et Charlier sur la conquête de Tarawa fut automatiquement dirigé vers "Le Moustique" et le côté éducatif du journal fut renforcé sur le plan rédactionnel, ainsi qu'au niveau de la BD avec la grande biographie cocardière de *Surcouf*[1] et la création des *Belles Histoires de l'Oncle Paul* en 1951.

Dès le début des années cinquante, il se révéla néanmoins vain d'espérer sortir indemne du tir de barrage effectué à Paris contre les publications étrangères. Les allègres bagarres de l'Épervier Bleu et de son vigoureux compagnon Larsen déplaisaient tout particulièrement aux censeurs : les albums *La Vallée interdite* (1954) et *Point Zéro* (1954) furent interdits à l'importation en France. Après des admonestations répétées, les fonctionnaires jugèrent ridicule le voyage vers la lune du duo à la poursuite



d'un groupe de gangsters, et ils s'indignèrent qu'un auteur ait la fantaisie d'y confronter ses personnages avec une prolifération menaçante de champignons au fond d'une caverne. La menace de l'interdiction du journal plana. L'éditeur et l'auteur traqués décidèrent de mettre fin à la saga. La série se termina en queue de poisson sur cette dernière prouesse imaginative et les impénitents bagarreurs disparurent dans l'espace infini, le 8 janvier 1953. Pour témoigner sa satisfaction d'avoir eu le dernier mot, la Commission autorisa le 24 février 1955 la diffusion de l'ultime album (*La Planète silencieuse*), édulcoré et qui constituait la conclusion de *Point Zéro*, toujours interdit. On ne s'étonnera donc guère de la contrebande d'albums que libraires et amateurs durent organiser longtemps entre la Belgique et la France...

Les salves d'Anastasie se portèrent sur Buck Danny, réengagé dans l'aéronavale américaine et expédié sur le front de Corée. Toute allusion politique était interdite à une production étrangère et la croisade des Nations-Unies dans ce pays se trouvait condamnée par les orphelins du Petit Père des Peuples. Charlier fut contraint en 1954 de sortir ses personnages de ce champ d'action en plein suspense aérien (*Un avion n'est pas rentré*). On reprocha ensuite à Victor Hubinon d'avoir dessiné de manière trop effrayante une confrontation sous-marine entre des plongeurs et des pieuvres géantes (*Patrouille à l'aube*, où cette séquence fut atténuée pour l'album), mais le scénariste maquilla désormais volontairement toute allusion politique trop précise et accorda des nationalités indéterminées — mais blanches, pour ne pas être accusé de racisme ! — à ses Mauvais traditionnels, dont la célèbre Lady X.

Sur le plan de la publication hebdomadaire, les persécutions diminuèrent dans la seconde moitié des années cinquante. Les auteurs et les services de l'éditeur avaient compris : une vigilante autocensure s'exerçait désormais. Instruits par les vicissitudes de l'Épervier Bleu, les retoucheurs de la Maison supprimèrent pour la parution en album quelques revolvers dans la main des gangsters poursuivant Spirou dans *La Corne du Rhinocéros* (1953). Les armes ne furent plus que suggérées ou proposées à doses homéopathiques. Créature absurde et imaginaire, le Marsupilami fut toléré de justesse malgré ses cris inarticulés et un vocabulaire réduit à l'extrême. Quelques épisodes trop meurtriers de Lucky Luke passèrent dans "Le Moustique". Franquin lui-même se trouva à ce point marqué par les recommandations de la Commission qu'il fit remarquer – en plaisantant – qu'une scène de torture à l'eau, nettement humoristique, risquait de ne pas faire rire les censeurs dans *Le Châtiment de Basenhau* : les trois bandes sautèrent sans que l'espion questionné perde par la suite le tour de taille obtenu par ce gavage !

Malgré ce contrôle interne de plus en plus suspicieux, le second album de Johan (*Le Maître de Roucybœuf*) fut à deux doigts d'être descendu en flamme par les tartuffes. Lors de sa séance du 16 décembre 1954, la Commission décréta une interdiction à l'importation qui, sur les sollicitations de la Maison d'éditions, fut toutefois levée à la séance suivante. Un nouvel examen convainquit les contrôleurs que le fond n'était pas aussi mauvais qu'il le paraissait.

En fait, confrontés avec une masse croissante de publications, les fonctionnaires moralisateurs se firent graduellement moins sévères pour les hebdomadaires qui s'efforçaient visiblement de devancer leurs désirs. La publication en tranches réduites "à suivre" atténuait aussi l'accumulation de

Deux exemples de « caricatures outrancières de policiers» chez Maurice Tillieux

violences et de situations caricaturales que ces âmes sensibles redoutaient. L'attention se tourna donc vers les albums et contraignit l'éditeur à présenter, du milieu des années 50 jusqu'à la fin des années 60, un catalogue spécial légèrement épuré pour la France où une dizaine d'albums furent interdits à l'importation pendant des périodes plus ou moins longues.

Dans l'espoir d'aplanir les différends éventuels, des contacts furent pris avec le secrétariat de la Commission. Certains auteurs tentèrent parfois de plaider leur cause : Charlier n'eut aucun succès en démontrant que l'on faisait plus de politique dans "Vaillant" (*Fils de Chine...!*) que dans son évocation de Buck Danny en Corée, au côté du bataillon français ; Peyo réussit à sauver de justesse un épisode de *Benoît Brisefer* en prouvant que le gamin ne se rendait pas dans un mauvais lieu pour consommer, mais pour le démolir (le café de la bande de Madame Adolphine). Mais la plupart des accusés encaissèrent l'oukase et veillèrent par la suite à éviter de nouvelles interdictions. On ne se bat pas contre la foudre.

L'action des services français de l'éditeur se renforça avec le temps et une patiente approche du secrétariat permanent de la Commission. Vu l'évolution de ce qui était "admissible", il fut toléré à la fin des années soixante qu'un ouvrage refusé puisse être à nouveau proposé au visa après un délai raisonnable. Ils furent tous ainsi finalement repêchés des limbes extérieures au pays de la liberté de création.

Le programme éditorial pouvait difficilement dépendre du bon vouloir d'autocrates se réunissant irrégulièrement, trois ou quatre fois l'an, et chargés de juger sur des exemplaires imprimés, dont la diffusion se trouvait ainsi, au mieux, bloquée pendant de longs mois avant importation. La réputation de Dupuis étant bonne, la Commission accepta d'étudier les ouvrages en maquettes soumises préalablement. Un employé, M. Paquet, fut ainsi chargé d'établir pour chaque sortie envisagée un jeu de dix maquettes complètes sur base de découpes du journal pour régaler l'appétit des sectateurs de Dame Anastasie. Ainsi l'autorisation officielle coïncidait-elle généralement avec la date de diffusion réelle. Au cours des années 70, les ouvrages précédemment prohibés furent autorisés à l'occasion de nouvelles rééditions, mais la bête eut deux ultimes soubresauts qui contraignirent à rapatrier d'urgence deux volumes assez anodins, un *Archie Cash* et un *Sammy*. Depuis, une certaine coexistence pacifique semble assurée, même si l'abrogation de cette censure déguisée n'a toujours pas été officialisée.

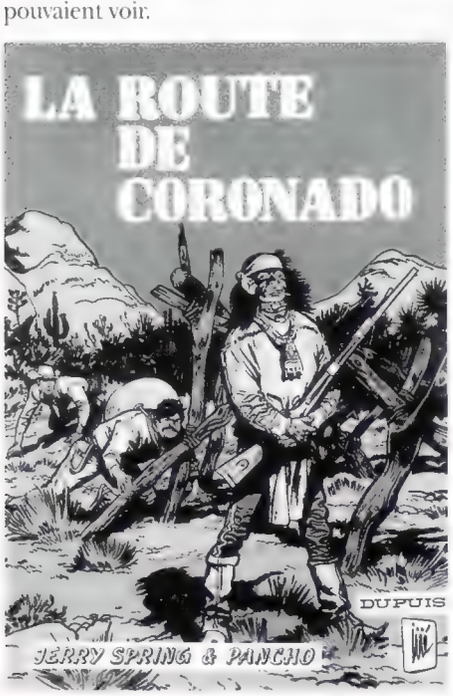
Les interdictions d'importation frappèrent une dizaine d'albums. Il est bon de les rappeler ici, car leurs nombreux lecteurs ne se doutent guère qu'ils ont été à une époque de redoutables brûlots susceptibles de lancer la jeunesse française sur la triste voie du vice et de la paresse, voire du crime et de la remise en cause de notre société. La date suivant le titre est celle de première diffusion en Belgique. En guise d'amende honorable, nous soulignons ensuite ce qui semble avoir été la motivation du refus d'importation.

• *La Vallée interdite* et *Point Zéro* (*Épervier Bleu*, 1954) : aventuriers trop portés sur la bagarre.

Morris et Goscinny : Billy the Kid
© Éd. Dupuis

• *Ciel de Corée* et *Avions sans pilotes* (*Buck Danny*, 1954) : cadre trop politique du récit.
• *Le Lac de l'Homme Mort* (*Marc Jaguar*, 1957) : caricature outrancière de policiers.
• *Libellule s'évade* et *Popaïne et vieux tableaux* (1959) : récidives du même sieur Tillieux.
• *Pavillons noirs* (*Vieux Nick*, 1960) : éloge de la piraterie ?
• *La Route de Coronado* (*Jerry Spring*, 1962) : le mauvais exemple donné par Pancho combattant à mains nues un Indien armé d'un couteau amènera à l'interdiction (partielle) de l'album. L'éditeur fit remplacer la page litigieuse par une nouvelle version, édulcorée, dans les exemplaires du premier tirage diffusé en France. Première grosse concession de la Censure admettant le cas échéant le placement de rustines pour cacher ou remplacer ce que les petites têtes blondes ne pouvaient voir.
• *Billy the Kid* (1962) : jugé peu éducatif et incitant les poupons à l'imprudence, le dessin de prologue montrant le bébé Billy suçant le canon d'un Colt fut censuré pour la réédition immédiate (1963), destinée à l'importation en France.
• Soixante aventures de *Boule et Bill* n°2 (1964) : tortures diverses d'un pauvre chien et caricature d'un brave agent de quartier. Les gags pouvant se prêter à une telle interprétation furent remplacés dans la réédition à intérieur modifié (mais sous même couverture), effectuée l'année suivante et acceptée. Longtemps écartés de la publication en volumes, les gags de ce type furent rassemblés en 1979 et 1980 dans les albums 16 et 17 de la série.
• *Le Maître de l'épouvante* (*Archie Cash*, 1973) : présente Haïti sous un jour peu reluisant. Sa suite (*Le Carnaval des Zombies*), nettement plus culottée, fut acceptée l'année suivante, la Présidence française ayant changé de mains entretemps, ainsi que certaines conceptions diplomatiques quant au régime de cette île. (La motivation de la Commission s'était toutefois gardée d'évoquer le cœur du problème en précisant simplement « beaucoup de violence, nombreuses illustrations agressives », résumé s'appliquant parfaitement à la plupart des albums de la série.)
• *Les Gorilles et le Roi Dollar* (*Sammy*, 1977) : la corruption policière et politique à Chicago dans les années 30 montrait de fâcheuses coïncidences avec quelques faits divers locaux de l'époque. On ne rit pas avec les choses sérieuses. ■

[1] Ironie de Dame Anastasie : il semble toutefois que le troisième album de *Surcouf* (*Terreur des mers*) et le premier volume de *Stanley* auraient reçu en juin 1954 un premier avis défavorable de la Commission, probablement levé dès la séance suivante, car ces biographies ont néanmoins disposé d'une diffusion normale en France.



L'une des « tortures » infligées au chien dans Boule et Bill, *de Roba.*

© Éd. Dupuis

Jean-Paul Jennequin et Bernard Joubert

Superhéros contre supercenseurs

De tous les genres de bandes dessinées éditées en France, ce sont les superhéros qui eurent le plus à souffrir de l'hostilité de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse. On peut même parler, de la part de cet organisme, de persécution, tant les éditeurs ont été soumis à un harcèlement incessant et à de constants rappels à l'ordre. Pour reprendre une expression à la mode, on pourrait se demander pourquoi tant de haine... *Les raisons tiennent sans doute à la nature du genre superhéros et à celle de la Commission elle-même.*

Le 15 mars 1971, le mensuel "Marvel", des éditions Lug, était interdit à la vente aux mineurs. Cette année-là, la loi de finances taxait les publications interdites aux mineurs d'une T.V.A. de 33,33 %, rendant leur exploitation impossible. Une telle mesure constituait donc une sentence de mort pour un journal. Elle était d'ailleurs si sévère que, durant l'année où ce taux de T.V.A. fut appliqué, un seul périodique en fut frappé.

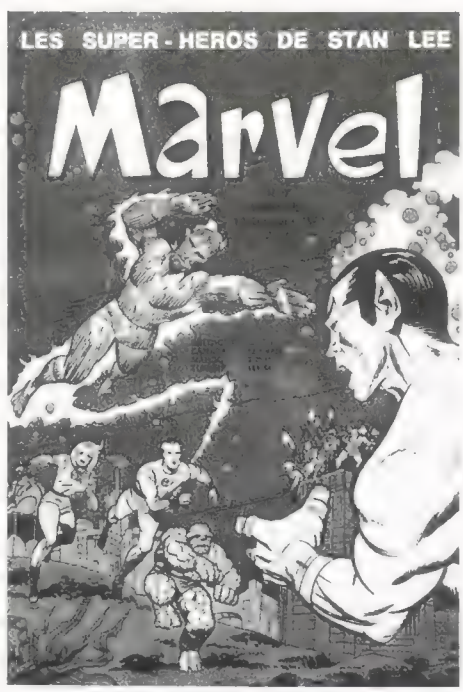
Que contenait donc "Marvel" de si épouvantable pour mériter la mort ? Y incitait-on les mineurs à la délinquance et à la débauche ? Pas du tout. Le contenu, fort moral, voyait toujours le triomphe du bien sur le mal à travers les aventures de héros positifs et proches de leurs lecteurs. Mais pour la Commission, "Marvel" avait un défaut rédhibitoire : c'était une revue de superhéros.

Un genre coupable

Commençons par une définition, celle du superhéros. Pour qu'un héros appartienne à cette catégorie, il doit disposer de pouvoirs extraordinaires, d'un costume qui le distingue du commun des mortels, et se dissimuler sous une double identité.

Le genre apparaît en 1938 avec *Superman* et connaît rapidement un succès énorme auprès du jeune public américain. La période qui va jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale est qualifiée, par les historiens, d'âge d'or du comic book, c'est-à-dire des superhéros. Le genre connaît ensuite un net reflux, qui perdure pendant toutes les années cinquante. Ce n'est que vers la fin de cette décennie que l'éditeur DC relance avec succès le genre, bientôt suivi par les éditions Marvel. Ce dernier éditeur donne, à partir de 1961, un coup de fouet au genre à travers des séries comme *The Fantastic Four*, *Spider-Man* ou *The Avengers* qui dépeignent des superhéros moins simplistes que par le passé. Marvel représente aussi un immense développement graphique, le dessinateur Jack Kirby imposant des cadrages et des mises en page intensément dramatiques, où tout contribue à maximiser l'impact de la narration.

La Commission de surveillance fonctionne dans une toute autre logique. Pour elle, la bande dessinée doit servir à éduquer la jeunesse, ou au moins ne pas lui être nuisible. Depuis toujours, elle voit d'un très mauvais œil les récits de science-fiction : « *La morale étant l'ensemble des règles pratiques du comportement humain, on peut dire que tout ce qui tend à désinsérer l'individu du cadre normal de son comportement peut être considéré comme étant de nature à le démoraliser,*



Détail de la couverture de "Fantask" n° 7

au sens large du mot. L'invraisemblance morale tend directement à démoraliser le lecteur ; l'invraisemblance physique et l'invraisemblance biologique y tendent indirectement. À la limite, l'exagération dans l'invraisemblance peut contribuer à caractériser l'infraction à l'article 2 de la loi du 16 juillet 1949. »[1] Quant à la fameuse identité secrète des superhéros, ne faut-il pas y voir une incitation au mensonge, l'un des péchés capitaux condamné par l'article 2 de la loi ? Enfin, la Commission déteste tout ce qu'elle juge graphiquement excessif, que ce soit au niveau du dynamisme, des couleurs, de la mise en page, etc. Bref, tout ce qui fait la nature même des histoires de superhéros et leur attrait.

À leur décharge, on dira que ces histoires n'ont pas été conçues pour une bande de vieux grincheux, mais pour des jeunes que tous les éléments cités plus haut attirent. Le drame est que les experts officiels, sûrs de leurs convictions et de leur pouvoir, se sont acharnés sur les superhéros avec d'autant plus de bonne conscience qu'il s'agissait de bandes dessinées étrangères et qu'un peu de protectionnisme réchauffe toujours l'âme du bon patriote.

L'affrontement

Les superhéros n'avaient dû qu'aux hasards de l'Histoire de ne pas s'être retrouvés plus tôt sous le regard scrutateur des membres de la Commission. Leur relative éclipse dans les années cinquante a retardé la confrontation, mais elle ne l'a pas évité. Quand, au début des années soixante, les éditions Artima introduisent discrètement quelques superhéros DC dans leur mensuel de poche "Big Boy" (respectivement *Green Arrow* sous le titre *les Francs archers* et *J'onn J'onnz, Martian Manhunter*), la chose passe relativement inaperçue. Mais dès 1962, Artima se fait taper sur les doigts. Ayant introduit le superhéros *Flash* dans le titre du même nom, l'éditeur doit faire retoucher la cagoule du héros pour qu'il ne soit plus masqué. Dans le même titre, les aventures de Loïs Lane, *Superman's Girl Friend*, voient apparaître Superman en personne. Qu'à cela ne tienne : on lui ôte sa cape et son insigne, on lui dessine un réacteur dans le dos et on le rebaptise *Atomic* – une autocensure effectuée dans le but de plaire à la Commission. Tous les titres de science-fiction d'Artima s'arrêteront en 1962, mais nous ne savons pas si la cause en était la loi de 1949 ou une simple mévente.

Après ces escarmouches, les véritables affrontements commencent en 1967. Au mois de juin, la Commission refuse l'autorisation d'importation de "Fantastic", un hebdomadaire britannique des éditions Odhams qui mélange séries locales et superhéros Marvel (*Thor, Iron-Man* et *X-Men*), considérant qu'il « *s'avère singulièrement nuisible à de jeunes lecteurs, par le caractère presque toujours traumatisant de ses histoires – dont les illustrations mêlent fréquemment la violence à l'horreur – et un style général particulièrement déplaisant* ». La même année, la Commission fait interdire aux mineurs, d'exposition et de toute publicité "Tonnerre", mensuel des éditions des Remparts qui publie en version française les *T.H.U.N.D.E.R. Agents* de la firme Tower. Et en ce même mois de novembre, les éditions des Remparts reçoivent une « *mise en garde solennelle constituant une ultime tentative en vue de faire prévaloir la persuasion* » concernant Mandrake et le Fantôme du Bengale (justiciers que les amateurs ne cataloguent toutefois pas parmi les superhéros). Menacé de poursuites pénales par la Commission, l'éditeur mettra fin à sa revue "les Héros du mystère" en 1969, comme il l'avait fait avec *Flash Gordon*, en 1967.

En mars 1968, la Commission fait interdire d'exposition le pocket "Spectre", « *où les images impressionnantes sont multiples et parfois intolérables* », qui contient des récits de superhéros de la firme DC Comics : *Spectre, Eclipso, Ra-Man, Challengers of the Unknown, Doom Patrol, Flash...*

En février 1969, les éditions Lug commencent une longue association avec l'éditeur américain Marvel en lançant le men-

ADIEU AUX FANTASTIQUES.

Ce n'est hélas pas le titre d'un nouvel épisode de Stan Lee. En effet:

CE NUMÉRO EST LE DERNIER DE FANTASK !

La Commission de Surveillance et de Contrôle, dépendant du Ministère de la Justice et créée par la loi du 16 juillet 1949, a condamné FANTASK sans rémission; voici le texte exact de sa décision:

« Cet organisme a considéré que cette nouvelle publication était extrêmement nocive en raison de sa science-fiction terrifiante, de ses combats de monstres traumatisants, de ses récits au climat angoissant et assortis de dessins aux couleurs violentes. Elle a estimé que l'ensemble de ces visions cauchemardesques était néfaste à la sensibilité juvénile. »

Veuillez nous pardonner si ces termes vous font découvrir dans FANTASK ce que les auteurs n'ont pas voulu y mettre, mais ce ne sont pas les nôtres!

Nous avions publié les aventures des "Fantastic Four" et du "Silver Surfer", considérées comme des chefs-d'oeuvre, parce que nous pensions qu'elles répondaient à un besoin d'évasion et qu'elles apportaient un véritable renouveau dans la Bande Dessinée, lui faisant quitter la voie de la violence et de la vulgarité.

Nous n'avons pas été COMPRIS!

Peut-être l'esprit des censeurs, et surtout leurs critères changeront-ils un jour! Alors, nous pourrons de nouveau offrir à nos lecteurs une publication de qualité semblable à ce que fut FANTASK. Comme vous, nous espérons que ce jour viendra bientôt.

De nombreux lecteurs nous demandaient quand nous ferions paraître les aventures des autres super-héros de Stan Lee: "Daredevil", "Iron Man", "X Men", "Captain Marvel" etc... Nous ne leur avons pas répondu à ce sujet, vous comprenez maintenant pourquoi! Nous espérons cependant que vous pourrez les connaître bientôt!

Nous sommes désolés de vous décevoir car vous nous avez fait confiance. Nous écrirons à nos abonnés pour les rembourser ou leur offrir de reporter leur abonnement sur une autre de nos publications.

Ce qui est bon pour les enfants du monde entier est interdit à la jeunesse française: POURQUOI?

Les lecteurs n'ayant pu se procurer les premiers numéros de FANTASK pourront acheter les albums reliés qui seront en vente dans les kiosques à partir du mois de Novembre.

Les ÉDITIONS LUG vous remercient et c'est avec beaucoup de regret qu'elles disent avec vous:

ADIEU AUX FANTASTIQUES

ADIEU AU SURFER D'ARGENT!

Avis de décès paru dans "Fantask" n°7

suel "Fantask". On y trouve les séries *Fantastic Four* et *Silver Surfer*, et, à partir du n°4, *Spider-Man*. Au n°7, la revue doit s'arrêter, menacée de poursuites judiciaires par la Commission, l'éditeur ayant reçu un courrier où on lui reprochait « *sa science-fiction terrifiante (…), ses dessins aux couleurs violentes* ».

Les éditions Lug ne se découragent pas pour autant. En janvier 1970, elles lancent le mensuel "Strange", suivi, en avril de la même année, par "Marvel". Au sommaire du premier : *X-Men*, *Iron-Man*, *Daredevil* et *Silver Surfer*. Dans le second : *Fantastic Four*, *Spider-Man* et *Captain Marvel*. Cette fois, le format est plus petit (obligeant à un remontage des planches) et les pages sont en bichromie. On ne peut donc pas reprocher à "Strange" et "Marvel" la vivacité de leurs couleurs et ces revues, afin d'échapper au sort de "Fantask", ne sont, de plus, pas déposées en tant que publications destinées à la jeunesse. Mais moins d'un an plus tard, en novembre 1970, les deux titres passent en grand format et en quadrichromie. La Commission demande alors l'interdiction aux mineurs de "Marvel", avec pour conséquence l'arrêt du titre.

Le coup est rude, et les éditions Lug, inquiètes pour leur titre survivant, acceptent d'autocensurer "Strange" préalablement à sa parution. Les retoucheurs maison qui officiaient déjà sur les westerns italiens, en gommant colts et tomahawks, se mettent donc à la tâche sur les comics : c'en

est fini des onomatopées, des lignes de force qui soulignaient l'impact d'un coup de poing ou d'un rayon laser, des visages grimaçants, etc. Et quand une série deviendra trop difficilement retouchable, comme ce sera le cas pour *les Éternels* de Jack Kirby ou le *Daredevil* de la période Miller-Mazzucchelli, Lug la supprimera purement et simplement du sommaire.

Dans le même temps, les éditions Arédit reçoivent un avertissement pour *Bat Lash*, en 1971, et *Aquaman*, en 1973, et mettent immédiatement fin à leur pocket "l'Inattendu" lorsqu'il est interdit aux mineurs, en 1980. À son sommaire, des superhéros Marvel : *The Black Panther, Power Man, Nick Fury, Omega the Unknown*…

Avec ce titre, les interdictions cessent. Il faut dire que les temps évoluent. Arédit ayant disparu en 1987, Lug se retrouve seul éditeur de presse dans le créneau des superhéros. Pendant ce temps, des éditeurs d'albums comme Glénat, Zenda et Delcourt proposent eux aussi des bandes de Marvel et DC. Lug a été racheté par le groupe scandinave Semic en 1989. À l'heure actuelle, l'éditeur ne pratique plus aucune autocensure, au point de publier certaines séries un peu corsées de l'éditeur américain Image avec la mention « pour lecteurs avertis ».

Pourtant, en 1998, la croix gammée qui ornait le torse du super-criminel nazi Crâne Rouge, irréductible ennemi de Captain America depuis près de soixante ans, a été effacée d'un épisode se déroulant durant la Seconde Guerre mondiale. Et les fans de superhéros ont craint de voir ressurgir là un vieux démon qu'ils croyaient désormais enterré : le censeur. ■

▲

Extrait de Daredevil born again, *par Frank Miller et David Mazzucchelli et la version expurgée de la même image dans "Strange" n°211 (1987).*

Page de gauche :
une image de The invicible Iron Man *et sa reprise dans "Strange" n°48 (1973).*

◀

Spider-Man *n°30, version Marvel et dans "Spidey" n°54 (1984).*

La commission de surveillance aujourd'hui

Entretien avec Mme Jacqueline de Guillenchmidt, Conseiller d'État, Président de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

9e Art — *La Commission de surveillance se réunit cette année pour la deux-centième fois. Vous la présidez depuis 1995. Quel jugement rétrospectif portez-vous sur l'application de la loi du 16 juillet 1949 et le travail effectué par la Commission depuis son installation en 1950 ?*

Mme de Guillenchmidt — Il y a eu différentes époques dans l'application de la loi. Mais il me semble que l'esprit dans lequel travaille la Commission a profondément changé dans les années 1970. Il y a en effet moins de velléité moralisatrice qu'il n'y a pu y en avoir dans les années 1950 et 60. Aujourd'hui, nous avons simplement le souci de veiller, conformément au mandat qui nous a été confié, à ce que n'importe quelle publication ne soit pas mise entre n'importe quelles mains.

Ceux qui veulent nous faire apparaître comme une commission de censure nous font un mauvais procès. Ce n'est pas du tout l'optique de la commission, qui s'efforce au contraire de jouer un rôle d'information en direction des acheteurs des livres pour enfants, qui sont souvent les parents. À cet égard, il est d'ailleurs intéressant de regarder la jurisprudence. Il y a eu très peu de recours contre les arrêtés pris après avis de la Commission, et, dans les rares cas qui ont été réexaminés par la justice, les arrêtés ont été confirmés. C'est un très bon indice du fonctionnement raisonnable de la Commission, et de la modération des pouvoirs publics dans l'exercice de leur pouvoir d'interdiction.

L'intitulé officiel de la Commission parle du contrôle des publications « destinées à l'enfance et à l'adolescence ». *Est-ce que la spécificité de la culture adolescente est réellement prise en compte dans le travail de la Commission ?*

Il est clair que bien des aspects de la loi ont vieilli et posent aujourd'hui question. Je pense en particulier au fait que l'interdiction de vente aux mineurs ne permet de dis-

tinguer que deux catégories d'âge : avant et après 18 ans (âge de la majorité légale). La législation sur le cinéma, elle, prévoit des interdictions graduées : aux moins de 12 ans, 16 ans ou 18 ans. Quant au Code pénal, il fixe à 15 ans l'âge de la majorité sexuelle. (Une relation sexuelle entre un adulte et un jeune de moins de 15 ans est sanctionnable, elle ne l'est plus à partir de cet âge.) Une harmonisation de ces différentes dispositions paraît souhaitable. À l'époque où la loi sur les publications destinées à la jeunesse a été conçue, on ne parlait guère de littérature adolescente ni de culture adolescente. Lorsqu'on sait ce que n'importe quel adolescent peut voir aujourd'hui à la télévision, on peut se demander s'il est opportun d'interdire à un jeune de 17 ans de lire quoi que ce soit.

Que pensez-vous des bandes dessinés japonaises, les mangas ?

Je suis frappée par la violence qu'on y trouve très souvent. Mais je pense que je réagis avec la sensibilité qui est celle de ma génération. Dans ma jeunesse, nous n'étions pas exposés à ce type de récit. J'ai des enfants et des petits-enfants qui continuent à me donner des indications sur la sensibilité des jeunes d'aujourd'hui. Certaines violences qui, à moi, me paraissent excessives et troublantes, semblent leur poser moins de problème. La Commission prend naturellement en compte cette évolution, et nous nous efforçons, jusqu'à un certain point quand même, de faire abstraction de notre sensibilité personnelle.

Par ailleurs, l'érotisme japonais obéit à des critères très différents du nôtre. Les très jeunes femmes, souvent vêtues comme des écolières, occupent une place importante dans leurs fantasmes, peut-être parce que la morphologie de la femme japonaise correspond davantage au « corps adolescent » que celle de la femme occidentale, aux formes plus pleines. Quoi qu'il en soit, cette représentation de la femme désirable en très jeune fille peut heurter certains d'entre nous, au moment où tout ce qui touche à la pédophilie est devenu très sensible.

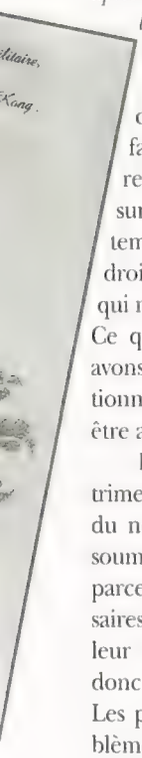
Ces dernières années, la Commission a passé plus de temps à examiner des publications pornographiques ou sado-masochistes que des bandes dessinées ou d'autres publications pour la jeunesse. Même si l'article 14 de la loi de 1949 prévoit explicitement que la compétence de la Commission s'étend aux publications destinées aux adultes, l'esprit de la loi n'a-t-il pas été progressivement détourné ?

Nous passons moins de temps à examiner les publications pour la jeunesse parce que la plupart d'entre elles ne posent pas de problème. Les éditeurs sont, en général, suffisamment responsables pour ne pas proposer de titres litigieux, dans des collections destinées à l'enfance ou à l'adolescence. Il peut arriver, toutefois, que la Commission estime que tel ouvrage portant la mention *« loi n° 49.956 sur les publications destinées à la jeunesse »* – et indiquant par là que l'éditeur le destine expressément au jeune public – appelle certaines restrictions. Nous avons ainsi interpellé un éditeur connu à propos d'une série et plus particulièrement d'un album, qui était vendu, sous l'empire de la loi de 49, accompagné d'un encart que l'éditeur avait intitulé « *supplément cochon* » et qui, d'après son contenu, ne s'adressait pas à des enfants. Il nous semblait que cet ouvrage avait plutôt sa place dans les rayons consacrés à la BD adulte : l'éditeur en a convenu et a pris les dispositions nécessaires. Il en a été de même pour une autre série de BD du même éditeur [*voir NDLR*].

En ce qui concerne les publications pornographiques, nous ne nous intéressons pas à ce qui est en vente dans les circuits spécialisés, c'est-à-dire les sex-shops. Mais si les « revues de charme » ont droit de cité dans les Relais H, on ne peut pas y introduire n'importe quelle publication sans un minimum de précautions, telles que la mise sous cellophane, par exemple. En plus d'un

contenu rédactionnel quelquefois outrancier, ce sont souvent les publicités pour des vidéos pornographiques ou des services téléphoniques qui posent problème : elles sont très évocatrices et peuvent avoir un pouvoir d'incitation. La Commission, avec les moyens qui sont à sa disposition, veille à ce que ces revues ne tombent pas entre les mains de personnes mineures.

L'un des représentants des auteurs, M. Serge Saint-Michel, a déclaré lors de la séance du 12 octobre 1995 qu'il allait enclencher « un processus visant à l'abrogation de la loi ». Vous avez pris la présidence de la Commission peu après et mis en place un groupe de réflexion sur l'opportunité de faire évoluer la législation. Où en êtes-vous aujourd'hui ?



Ce groupe de travail a consulté beaucoup de monde, mais il nous reste à faire la synthèse des avis que nous avons recueillis. Je ne suis pas encore en mesure de vous préciser quelles seront exactement nos propositions, car je n'ai pas le droit de m'avancer au nom d'un groupe qui n'a pas encore formulé ses conclusions. Ce que je puis vous dire, c'est que nous avons notamment réfléchi au mode de fonctionnement de la Commission, qui pourrait être amélioré.

Par exemple, le rythme d'une réunion trimestrielle n'est pas suffisant, compte tenu du nombre de publications qui nous sont soumises. Mais il est difficile de l'intensifier, parce que, à chaque séance, les commissaires doivent prendre une après-midi sur leur temps de travail. Nous réfléchissons donc à l'opportunité de créer des sections. Les publications qui ne posent aucun problème seraient examinées en petit comité de deux ou trois personnes, de sorte que ne viendraient plus devant l'ensemble de la Commission que les titres posant question. Mon mandat de trois ans à la Présidence de la Commission a été renouvelé, je pense donc avoir le temps de mener cette réflexion à son terme. Ensuite, il appartiendra éventuellement au législateur de se prononcer. Quant à moi, je ne briguerai pas un troisième mandat, car il est important que soit régulièrement porté sur ces questions un regard neuf.

Sous votre présidence, la Commission a régulièrement eu recours à la mention « tolérable » pour qualifier des revues de bande dessinée telles que "Fluide Glacial", "L'Écho des Savanes" ou "Psikopat". Quel sens donnez-vous exactement à cette appréciation, qui semble constituer une sorte de moyen terme entre « rien à signaler » et « à surveiller » ?...

Honnêtement, je serais bien en peine de le définir avec précision. C'est une terminologie qui n'apparaît pas dans la législation, et que la Commission a progressivement « instituée » pour combler le vide séparant l'appréciation « rien à signaler » de la demande d'interdiction. Le fait de juger une publication tolérable n'a, en tout cas, aucune incidence pratique. En revanche, lorsque la Commission opte pour la mention « à surveiller », cela signifie qu'elle souhaite que les prochains numéros de la publication concernée lui soient soumis pour un nouvel examen.

Vous n'examinez pas, à chaque session, l'ensemble des publications périodiques. Comment la Commission est-elle saisie de certains titres en particulier ?

Le Service juridique et technique de l'Information (SJTI), rattaché organiquement au Premier Ministre, fait le tri et nous envoie en vrac toutes les revues qui lui semblent relever de la loi de 1949, parmi lesquelles nous effectuons nous-même un deuxième tri. La saisine de la Commission peut aussi émaner de parents, d'enseignants ou d'éducateurs qui nous envoient telle ou telle publication pour examen. Pour ce qui concerne les livres, un dépôt au ministère de la Justice de tous les ouvrages destinés à la jeunesse est obligatoire. En général, la Commission ne réexamine pas les rééditions mais examine systématiquement tous les nouveaux titres.

Comment une interdiction prononcée à un moment donné peut-elle être levée ultérieurement ? Il semble que certains albums interdits dans les années 1960 et 70 soient toujours interdits à l'exposition, alors qu'ils paraissent désormais assez innocents, à l'heure où Sade est publié en Livre de Poche...

Cela ne relève pas de la Commission. Comme les actes administratifs ne meurent pas d'eux-mêmes, pour que l'arrêté d'interdiction soit levé, il faut que quelqu'un le demande, c'est-à-dire que le ministère de l'Intérieur soit saisi d'une requête en annulation émanant, par exemple, de l'auteur ou de l'éditeur concerné.

Propos recueillis par Thierry Groensteen le 16 octobre 1998.

NDLR. Le « supplément cochon » accompagnait l'album *Ching Soao*, dans la série *Les Innommables* par Yann et Conrad, aux éditions Dargaud. Lors de son examen par la Commission au cours de la séance du 12 octobre 1995, le débat s'était focalisé sur la mention « entrée interdite aux mineurs » figurant sur le supplément, en contradiction avec le public visé par l'album lui-même. Convoquées par la Commission le 14 décembre 95, les éditions Dargaud précisaient que la série s'adressait à un public de 15 à 25 ans. Un courrier adressé aux librairies en janvier 1996 leur demandait de supprimer la bande annonce du « supplément cochon » et de classer l'album parmi les bandes dessinées "adultes". Le supplément disparaîtra des réimpressions ultérieures de l'ouvrage. Quant à « *l'autre série du même éditeur* », il s'agissait de *Fatum*, par Froideval et Francard. La scène incriminée par la Commission, lors de la séance du 24 mars 1998, figure en page 9 du tome 2 : elle représente « *un enfant de 12 ans au lit dans les bras d'une femme nue* ». Contactée téléphoniquement, la secrétaire générale des éditions Dargaud, Fabienne Ballet, aceptait de prendre trois dispositions : faire disparaître la mention "Loi de 1949" sur l'album ; faire exposer l'album dans le rayon "adultes" ; mettre un avertissement "public averti" dans le catalogue Dargaud 1999.

En 1997 (dernière année pour laquelle nous disposons de statistiques à l'heure où nous bouclons ce numéro), la quantité de publications soumises à la Commission était la suivante.

Publications françaises destinées à l'enfance et à l'adolescence :

a) périodiques :
Nombre de titres déposés : 299
Nombre de numéros déposés : 2.302
Nombre d'éditeurs concernés : 228
6 titres ont reçu la mention « à surveiller »,
4 la mention « tolérable »,
les autres : « rien à signaler ».

b) livres :
Nombre de titres déposés : 3.233
Nombre d'éditeurs concernés : 83
Nombre de titres effectivement examinés : 295
4 mentions « tolérable » ;
« rien à signaler » pour tous les autres titres.

Publications visées à l'article 14 :
Nombre de périodiques déposés : 119
Nombre de numéros déposés : 411
Nombre d'éditeurs concernés : 56
Nombre de numéros examinés : 125

La Commission a prononcé :
70 avis de 1ère interdiction
23 avis de 2ème interdiction
3 avis de 3ème interdiction avis de maintien de 1ère interdiction

Après avis de la Commission, ont été effectivement frappés d'interdiction :
– de 1er degré : Les meilleures histoires drôles de Carlos ; Velvet.
– de 2e degré : Haute-tension ; Flash : Confessions BD.
– de 3e degré : Hard extrême amateur ; Echangistes.

Jean-Christophe Menu

"Lapin" n'est toujours pas une revue

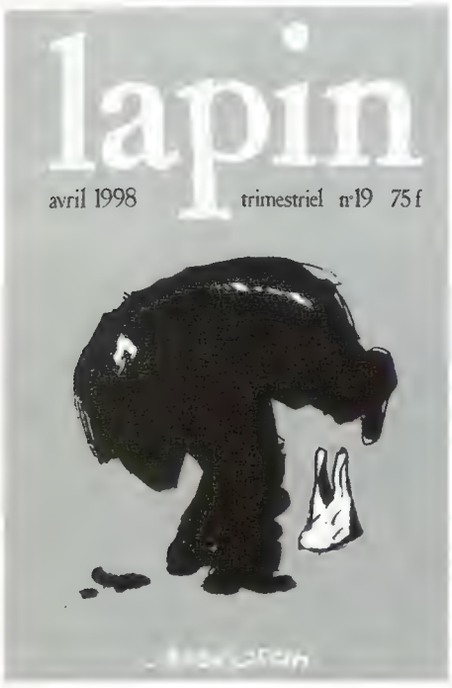
Outre la "Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence", il existe une autre commission, plus méconnue, qui applique sa propre loi à l'ensemble des périodiques. Chaque nouvelle revue doit passer par son agrément pour obtenir les avantages fiscaux et postaux censés bénéficier à tous les « périodiques ». La "Commission Paritaire des Publications et Agences de Presse" (CPPAP) a été créée après-guerre, alors que la TVA fut inventée et que les législateurs eurent la bonne intention de faire profiter la Presse d'un taux réduit [1]. Depuis lors, l'objet de la Commission paritaire est tout simplement de déterminer ce qui peut être considéré comme de la presse ou pas. Ce qui serait une simple et ridicule formalité administrative si le numéro attribué ne permettait pas de faire bénéficier la revue de conditions financières quasiment vitales : la TVA allégée de 2,1 % (au lieu de 20,6 %) et des avantages postaux très significatifs (au lieu de devoir appliquer les pleins tarifs). L'inscription à la dite Commission influe donc considérablement sur la destinée d'un titre en train de se créer. Or, la CPPAP refuse près de 40 % des titres qui lui sont soumis. Et si l'on ne peut s'empêcher de voir un certain puritanisme dans ces refus (les magazines subversifs ou érotiques ont bien du mal à être acceptés), on doit également constater que la bande dessinée ne semble pas disposer de toutes les faveurs des membres de cette Commission, au vu des nombreuses difficultés rencontrées depuis plus de vingt ans par des revues de bande dessinée pour obtenir agrément.

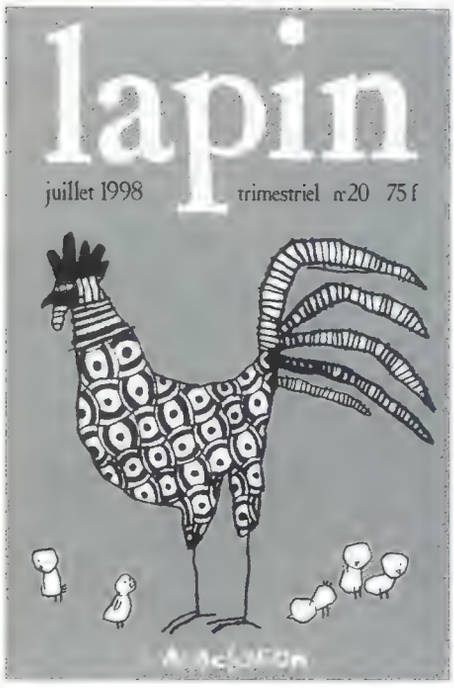
Non contente d'avoir le pouvoir absolu de décider *a priori* de ce qui serait de la presse ou pas, la Commission paritaire a de plus déjà pris la liberté de radier des titres. C'est ainsi qu'elle s'est rendue célèbre en 1978, lorsque le mensuel "Pilote" s'est vu du jour au lendemain retirer son numéro. La couverture de son n° 53 d'octobre 1978 titrait sur fond blanc : « "Pilote" n'est plus un journal ». En effet, la radiation de la Commission paritaire signifiait non seulement la fin à brève échéance (augmentation démesurée de la TVA et des coûts d'envoi), mais aussi le fait encore plus trivial de ne plus faire partie de la presse (suppression du statut de journaliste pour les auteurs). La raison invoquée alors, quoique restée officieuse et douteuse, est que cette décision aurait été une conséquence directe de la couverture du numéro précédent, qui montrait Raymond Barre, premier ministre de l'époque, en bébé joufflu et ridicule. Guy Vidal, rédacteur en chef de "Pilote", préfère croire à une décision bureaucratique arbitraire. « Une poignée de fonctionnaires inconnus auraient ainsi donc le pouvoir souverain de décider ce qui est un moyen d'expression et ce qui ne l'est pas ? Et ces adjudants-là auraient décidé en septembre 1978 que la bande dessinée n'est pas un moyen d'expression [2] ». Car le motif invoqué est des plus contestables : le règlement de la Commission impose alors que 50 % des pages d'une revue de bandes dessinées pour adultes (ou de roman-photo) soient consacrés à du rédactionnel en rapport avec l'actualité. (En revanche, 20 % suffisaient pour les revues de bandes dessinées pour enfants !) C'est effectivement ne pas reconnaître que les pages de bandes dessinées peuvent être des « écrits » ou de l'« actualité », à leur manière. Et c'est imposer des partis-pris éditoriaux à la revue. Voilà pourquoi la plupart des périodiques de bandes dessinées de l'époque faisaient une large place aux rubriques, articles et nouvelles. Ce n'était pas toujours un choix de la rédaction.

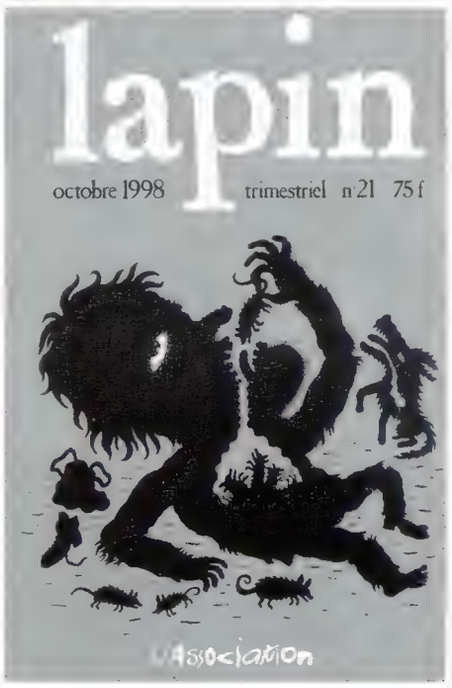
À l'époque, "Pilote" n'est pas le seul titre visé. "(À Suivre)", qui vient de naître, ne dispose toujours pas de son numéro de CPPAP, et signale dans l'éditorial de son n°11 (décembre 1978) que cette attente prolongée rend son existence de plus en plus précaire. Le cas de "BD", hebdomadaire des éditions du Square, est encore plus sensible. La revue signale un refus de la Commission paritaire dans son n°51 (septembre 1978) et Dominique Grange, rédactrice en chef, indique que sans 10 000 abonnés supplémentaires, "BD" devra cesser de paraître, ce qui arrive effectivement au n°59 de novembre 1978.

Les malheurs de "Pilote" et une lettre ouverte publiée par la quasi-totalité des éditeurs de bande dessinée de l'époque suscitent quelques remous médiatiques. "Pilote" obtient un sursis de six mois et recouvre son numéro. "(À Suivre)" l'obtient également. Dans l'intervalle, la Commission annonce qu'elle va « réexaminer la jurisprudence établie depuis 1970 »... eu égard à la « grande qualité culturelle de certaines bandes dessinées » !... [3]

Pourtant, on ne peut pas dire que l'évolution ait été notable. En 1983, le "Petit Psikopat illustré" essuie à son tour un premier refus. La raison invoquée est de nouveau le « manque d'actualité ». Dans le n°4 (mars 1983), Carali décide de renommer toutes les nouvelles de la revue en déclinant le mot « actualité » : « actualité zoologique », « actualité futuriste », « actualité postale », « théâtrale », « médicale », etc. Le leurre est un peu gros, mais pourtant le







"Petit Psikopat illustré" obtient la Commission paritaire pour le numéro suivant !

En 1984, les critères de refus sont toujours aussi nébuleux. À un fanzine qui se voit refusé, on répond : « les revues de bandes dessinées, comme les autres publications, doivent présenter un lien nécessaire avec l'actualité », « aucun sujet ne doit occuper plus de 50 % de la surface totale d'un numéro », et enfin « les documents qui ont une *fin en soi* sont assimilables à des ouvrages n'entrant pas dans le cadre de la presse »[3].

Et en 1999, où en est-on ? "Ferraille", rare journal de bandes dessinées à avoir ces temps-ci passé le cap des kiosques, n'a toujours pas obtenu son attribution à la CPPAP. Et en 1996, "Lapin", la revue trimestrielle de L'Association, a essuyé quatre refus successifs avant de baisser les bras. Premier refus : « La Commission a considéré que les numéros transmis sous ce titre constituaient en réalité des ouvrages ayant une *fin en soi*, et ne présentant pas les caractères d'une publication périodique ». Contestation et recours, second refus, argumentant sur le fait que les derniers numéros en date avaient une périodicité plus espacée que trimestrielle. Or, "Lapin" avait précisément attendu d'être devenu trimestriel pour faire la demande... Après contestations téléphoniques, la secrétaire de la CPPAP concède que "Lapin" puisse refaire une nouvelle demande. Troisième refus : « La Commission a considéré que les numéros transmis sous ce titre constituaient en réalité des ouvrages ayant une *fin en soi*, et ne présentant pas les caractères d'une publication périodique ». Soit exactement la même lettre-type que la première. Nouveau recours, et quatrième refus avec pour motif : « "Lapin" est assimilable à un ouvrage au vu de son contenu exclusivement consacré à des histoires de bande dessinée » et la CPPAP indique qu'elle pourrait revoir son jugement si "Lapin" aménageait 10 % de sa surface à du rédactionnel d'actualité. "Lapin" refuse ce diktat qui l'éloignerait de son propos et qui n'est même pas sûr de lui assurer l'inscription à la CPPAP. Lors du Festival d'Angoulême 1998, Joann Sfar montant sur le podium avec Emmanuel Guibert pour recevoir un prix, profite de la présence dans la salle de Catherine Trautmann, ministre de la Culture, pour protester contre cette Commission paritaire qui ose prétendre que "Lapin" n'est pas une revue. L'incident sera rapporté dans la presse. Néanmoins, rien de neuf depuis[4].

Ce parcours du combattant montre que les critères de la CPPAP n'ont pas vraiment évolué depuis le scandale "Pilote". Des 50 % réclamés pour du rédactionnel d'actualité en 1978, on est passé à 10 %, mais pour la Commission, les pages de bande dessinée ne peuvent toujours pas être reconnues comme de l'actualité, ou considérées au même titre que du rédactionnel. De plus, on a vu apparaître ce concept d'« ouvrage en soi », suffisamment obscur et maniable pour figurer sur la lettre-type des premiers refus de dossier... On peut donc constater à quel point la Commission paritaire est subjective et arbitraire. D'autant que le texte légal sur lequel elle s'appuie (l'article 72 de l'annexe III du code général des impôts) ne contient absolument pas ces imprécisions. L'article stipule que pour être considéré comme de la presse, un titre doit être au plus trimestriel, avoir un caractère d'intérêt général, porter un prix indiqué et les inscriptions légales, ne pas contenir plus d'un certain pourcentage de publicité, ne pas être assimilable à un prospectus. La CPPAP s'arroge donc le droit de rajouter des motifs de refus au texte légal, et de surcroît des motifs totalement flous.

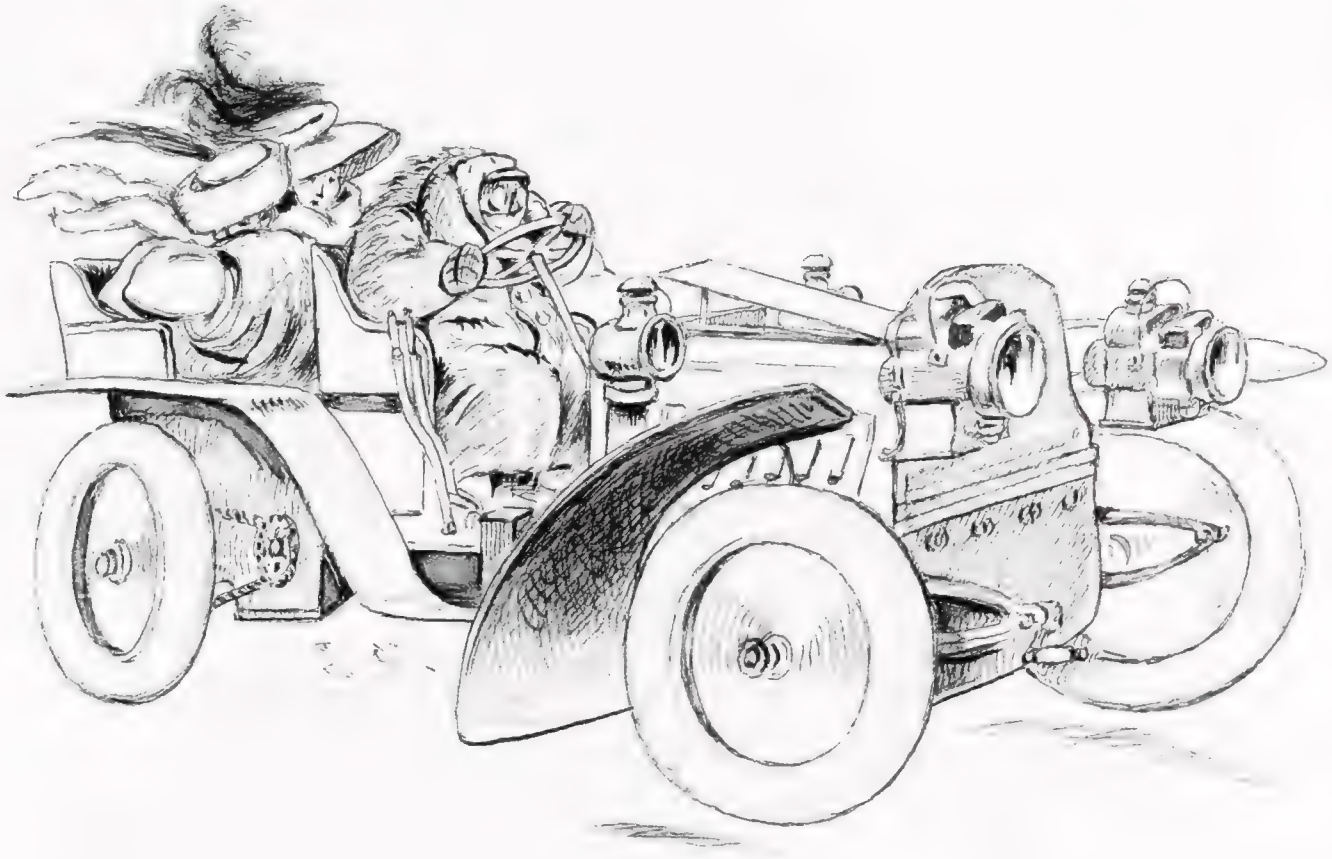
Une revue comme "Lapin" est enregistrée comme périodique au Dépôt légal, reçoit une aide du Centre national du livre en tant que périodique, et remplit toutes les conditions de périodique définies par l'article 72 de l'annexe III du code général des impôts. Mais à cause des entraves abusives d'obscurs fonctionnaires de la Commission paritaire, "Lapin" ne peut pas bénéficier des avantages reconnus à un périodique. La CPPAP apparaît comme une instance réactionnaire et anti-démocratique, qui nuit en toute impunité à l'égalité économique dans le domaine de la presse ■

[1] Voir l'article de Jean Barnaba dans le n°6 de "Maintenant" (mai-juin 1994), qui n'obtint jamais de n° de CPPAP.

[2] Editorial de Guy Vidal, "Pilote" n° 53, octobre 1978.

[3] "Le Journal de Lapot", n° 4/5, été 1984.

[4] Les adhérents de L'Association ont suivi ce feuilleton dans le "Rab" n° 14 (avril 1996), le "Rab" n° 15 (juillet 1996) et "Lapin" n° 14 (janvier 1997).



Dessins d'Henri de Sta

PATRIMOINE

Thierry Groensteen

Découvrir Henri de Sta

Moins connu que Steinlen, Willette, Caran d'Ache ou Emile Cohl, Henri de Sta fait partie de la génération de dessinateurs qui participa à la grande époque de la presse satirique illustrée, dans les années 1880 à 1914. Il appartient à un pan de l'histoire de la bande dessinée française qui, assurément, nécessiterait d'être réévalué[1].

Comme beaucoup de ses confrères de l'époque, les planches que de Sta a données à quantité de journaux n'ont jamais été rassemblées en albums. C'est en tant qu'illustrateur qu'il occupa une petite place dans les librairies, attachant son nom à des ouvrages tels que *L'Armée française, Soudards et troupiers, Les Gaietés de l'escadron, Une journée de garnison, La Vie à cheval* ou encore *Le Général Fricassier* de Nadar.

Ces titres (pour la plupart édités par Léon Vanier dans les années 1880) indiquent suffisamment ce que fut le thème de prédilection d'un artiste issu d'une famille de militaires. Comme ses contemporains Victor Armand Poirson, Louis Döes, Caran d'Ache ou Léonce Burret, de Sta privilégie l'humour en uniforme. En cette fin de XIXe siècle, ce sont moins les événements de 1870 qui l'inspirent, que le Premier Empire. Sur quelques-unes de ses histoires dessinées figure le sous-titre : « Blagues de la Grande Armée », mais la formule pourrait servir de titre générique à une part substantielle de son œuvre. De Sta ne perpétue pas la légende impériale ni le mythe forgé par les Romantiques. C'est par le petit bout de la lorgnette qu'il s'intéresse à Napoléon et à ses soldats. La tradition orale perpétue encore les récits des hommes de troupe. L'imagerie populaire et la chanson s'en sont emparées très tôt. De Sta met en images des scènes anecdotiques ; il s'amuse, mais, tout en faisant preuve d'un esprit chansonnier, il ne déguise rien des horreurs de la guerre : les soldats estropiés, mutilés, couturés de cicatrices abondent sous son crayon. Une planche intitulée *Le tapin désintéressé* (non reproduite ici) résume de façon saisissante et féroce la carrière d'un tambour sacrifiant famille, fortune, amour et santé au service de l'Empereur ; chaque campagne le voit revenir diminué par une nouvelle amputation.

Je n'ai sur de Sta que fort peu d'informations biographiques. De son vrai nom Henri de Saint-Alary, il est né à Versailles le 28 mai 1846[2]. Il semble avoir embrassé la carrière de dessinateur assez tardivement. Les dessins maladroits qu'il donne au *Chat Noir* en 1882 sont d'un artiste débutant, sans doute autodidacte. Il lui faudra quelques années pour acquérir la remarquable sûreté de trait dont il fera preuve au cours de sa meilleure période, après 1900. Très vite, pourtant, ses collaborations se multiplient. On trouvera sa signature dans "Le Rire", "L'Eclipse", "La Vie militaire", "Le Courrier français", "Paris bouffon", "L'Arlequin", "Panurge", "La Chronique amusante", "Le Petit National", "Le Pêle-Mêle", "La Caricature", "Soleil du Dimanche", "Gil Blas illustré", "Le Journal pour tous", "La Revue Mame", "Cocorico", et j'en passe. Sa participation aux illustrés pour l'enfance demeure réduite : il collabore au "Bon Vivant" de chez Fayard entre 1899 et 1904, et donne quelques planches ou dessins au "Petit Illustré amusant", au "Petit Journal illustré de la jeunesse", à "La Joie des enfants" ou encore à "l'American illustré". Pour l'essentiel, c'est dans la presse satirique destinée aux adultes qu'il fait carrière.

De Sta expose au Salon des Artistes humoristes de 1908 à 1912, après avoir participé assidûment à l'aventure des Incohérents. Il compose des alphabets militaires, illustre des chansons (notamment *La Catholique* de Théodore Botrel), accompagne de trente dessins *Le Drapeau* de Jules Claretie (Calmann-Lévy, 1886) et donne successivement à la Librairie Flammarion, avec Charles Leroy, *Le colonel Ramollot* puis *Les nouveaux exploits du colonel Ramollot* (1883 et 84). Au total, une œuvre quantitativement importante, dont le recensement précis reste à faire. Quand il s'éteint le 5 novembre 1920, à l'hospice de Crécy (commune de La Chapelle sur Crécy), Henri de Sta n'a pourtant pas véritablement accédé à la notoriété.

Décevante chronique de "La Chronique amusante"

Le Musée de la bande dessinée possède une vingtaine de planches originales de cet artiste. Nous publions ci-après cinq d'entre elles, accompagnées de trois feuilles de l'Imagerie Pellerin, dans la série « aux armes d'Épinal ». Plusieurs de ces planches portent

au verso le cachet de "La Chronique amusante", qui semble être le journal auquel de Sta a donné sa contribution la plus régulière et la plus significative. Les recherches sur ce titre (dont le *BDM* nous assure qu'il est « totalement introuvable, mais peu collectionné ») sont malheureusement difficiles. La collection conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal est la plus complète, mais elle est encore trop lacunaire pour permettre une étude d'ensemble ; je n'y ai pas retrouvé les pages en notre possession, qui n'ont donc pas pu être datées.

L'occasion peut néanmoins être saisie de dire quelques mots de ce hebdomadaire illustré (format 41 x 30 cm) lancé en mai 1886 par les éditions Badin-Montferrier, et qui avait pour rédacteur en chef un certain René Emery. La collection que j'ai pu consulter ne commence qu'au 24 novembre 1889. À cette date, plus de vingt dessinateurs participent plus ou moins régulièrement au journal, parmi lesquels Falco et Léon Lebègue (ce dernier signe alors un grand nombre de couvertures). La qualité d'ensemble est faible. Mais "La Chronique amusante" attire en 1890 quelques recrues de choix : le jeune Benjamin Rabier, qui n'a pas encore trouvé sa voie dans le registre animalier, commence à illustrer régulièrement des sujets militaires ou des scènes de cirque. O'Galop apparaît ensuite (sa signature s''écrit d'abord O'Gallop, et n'adopte sa forme définitive qu'en 1891), puis Georges-Edward et Moloch, ce dernier s'adjugeant presque toutes les couvertures en 1892 (l'une des singularités de la "Chronique" étant que le dessin du bandeau-titre surplombant l'illustration est lui-même renouvelé chaque semaine). Un dessinateur nommé Angeli se spécialise avec bonheur dans les ombres chinoises. Il n'y a pas de trace d'Henri de Sta à cette époque, et j'ignore à quelle date il rejoint l'équipe du journal (le *Dico Solo* donne 1896[3]). Personnellement, je n'ai pu vérifier sa participation que pour une période plus tardive de la vie du titre, à savoir les années 1908 à 1911 (la "Chronique" prend fin le 20 octobre 1912). De Sta donne alors une vingtaine de planches par an. Quelques-unes de ces planches sont publiées en couleurs. De Sta signe aussi quelques couvertures, et illustre seul l'ensemble du numéro daté du 12 août 1909, dans lequel une photo publiée en page 3 le montre dans le décor du Musée de l'armée. Les autres dessinateurs qui se partagent les pages de la "Chronique amusante" sont, à cette époque, Angeli, Barn, Guydo, Moloch, Poulbot, Sévil, E. Tap, Téchary, Testevuide, Thelem, Tiret-Bognet, Tybalt et Valverane, Rabier faisant encore quelques rares apparitions. La signature de Le Rallic apparaît dans les années 1911-12.

Le style de Sta

Henri de Sta m'apparaît non seulement comme l'un des meilleurs dessinateurs de cette décennie, mais plus particulièrement comme l'un des plus modernes. Son style, pourtant, se prêtait mal à la reproduction ; la plupart de ses pages étaient fort mal imprimées, ce dont il ne paraît pas s'être soucié, conservant jusqu'au bout son même trait fragile, ses petites hachures à la plume, et négligeant même de gommer son esquisse au crayon, dont les traces restées visibles parasitent souvent le dessin et en brouillent légèrement la perception. Il faut donc se pencher sur les dessins originaux pour apprécier ce talent singulier, dont les deux caractéristiques les plus notables sont, il me semble, la synthèse, dans la caractérisation graphique des personnages, entre le réalisme et la caricature, d'une part, et une propension à la saturation de l'image, d'autre part.

Ses personnages respectent *grosso modo* les proportions académiques, mais leurs silhouettes n'en subissent pas moins des altérations qui vont dans le sens du grotesque. Tel personnage a des membres filiformes, tels autres arborent, qui d'énormes moustaches, qui un sabre démesuré traînant après lui. De Sta a une façon bien à lui de théâtraliser les attitudes et d'exploiter toutes les ressources comiques de l'uniforme. Jambes grêles, mollets arqués et grands pieds dynamisent la plupart des anatomies, comme plus tard chez Uderzo.

Ce goût de l'exagération se marque aussi dans les franchissements, particulièrement spectaculaires, des cadres délimitant les vignettes. Il donne volontiers aux plumets qu'arborent les chapeaux des officiers des dimensions insolentes, les transformant en véritables arches qui enjambent des groupes entiers de figurants. En dépit de ces transgressions localisées, sa mise en page reste habituellement sage et rappelle celle – il est vrai canonique chez la plupart des illustrateurs du temps – des images d'Épinal. C'est, paradoxalement, dans les planches qu'il réalise pour l'Imagerie Pellerin que l'ordonnance des images se fait plus inventive : on y trouve des cases rondes, des compositions symétriques, et surtout des pages — comme on le verra plus loin — où les images sont séparées par des motifs décoratifs inspirés du thème principal de l'histoire contée.

J'ai évoqué son penchant pour le remplissage : certaines vignettes sont peuplées d'un nombre de figurants impressionnant, étageant les groupes en plans successifs. D'une plume légère, de Sta estompe alors les arrière-plans, créant une véritable impression de profondeur et réussissant à rester lisible tout en concentrant énormément d'informations en peu de centimètres carrés.

Comme la plupart des dessinateurs qui furent ses contemporains, Henri de Sta n'a pas vraiment légué d'œuvre à la postérité. Sa verve graphique, cependant, peut encore étonner et ravir l'amateur de bandes dessinées d'aujourd'hui ■

[1] Je me permets de renvoyer au catalogue *Les années Caran d'Arche* et à l'album *Histoires sans paroles du Chat Noir*, tous deux publiés par le Musée de la bande dessinée en 1998, ainsi qu'à mon étude : « Caricature et bande dessinée dans les pages du "Rire" », "Le Collectionneur de bandes dessinées" hors-série : *Les origines de la bande dessinée*, juin 1996, p. 49-55.

[2] Et non en 1845, comme indiqué par erreur dans la brève notice qui lui est consacrée dans l'album *Histoires sans paroles du Chat Noir*, *op.cit.*

[3] *Cf.* Solo et Catherine Saint-Martin, *5000 dessinateurs de presse et quelques supports*, Groupe Té.Arte, Paris, 1996, p. 175-176.

Cheval de retour

M^r Dugalon, passementier et chef de sa légion, s'étrangle d'orgueil devant l'éclat extrême de Madame, l'effet de son uniforme flambant neuf.

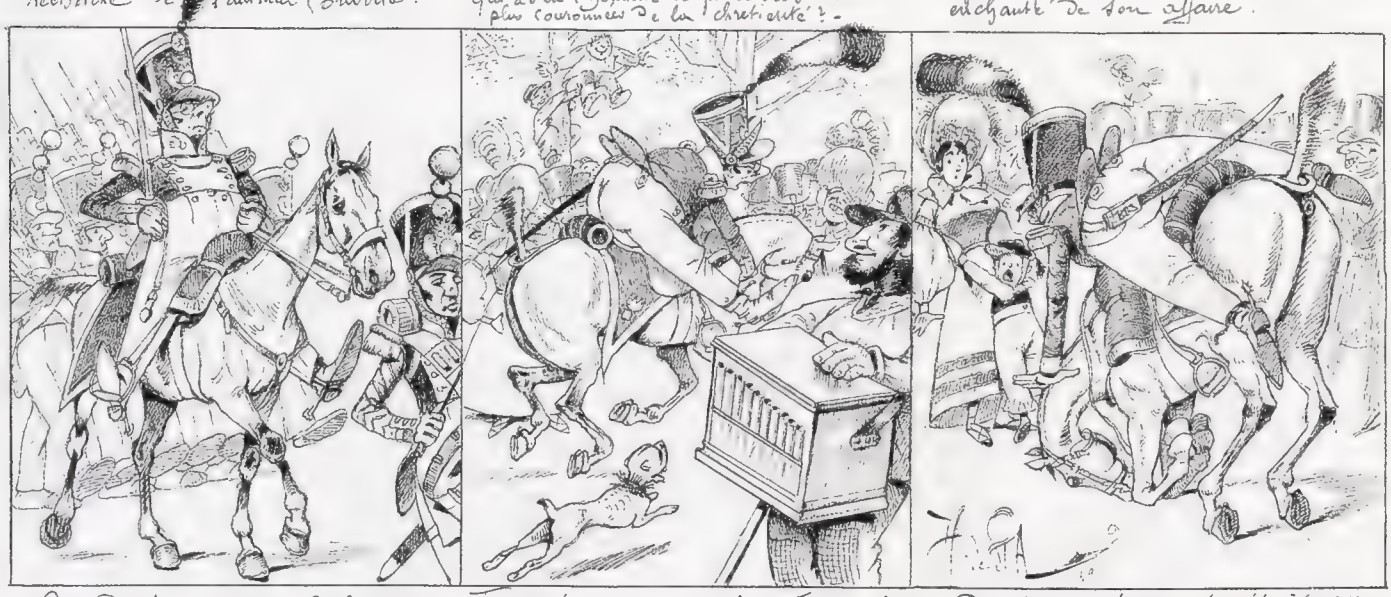
" Bichette, si je mettais en une qualité de commandant des opérations à la prochaine revue ! " Chéri si tu la passais à cheval : quel effet à Persil dans le nez ! =

– Maître Ducornard, j'ai l'intention de passer à cheval la prochaine revue de ma légion. trouvez-moi donc une de ces bêtes... une bête de tout repos, quoi ! –

Et maître Ducornard enfourchant son bidet Polignac recherche de l'assurance à la monture.

– M^r le maquignon, vous ne voudriez pas d'une bête garantie douce comme un agneau et qui ait eu l'honneur de porter les têtes les plus couronnées de la chrétienté ? –

Marché conclu ; maître Ducornard repart pour Persil dans le cœur enchanté de son affaire.



Le grand jour est arrivé. Resplendissant, Dugalon se redresse sur l'échine déjà moins rebondie de son placide monture.

Fatalité !! Un morceau cher à Franconi a mordu par un orgue ambulant le cheval dressé : l'oreille et exécute autour de l'orchestre un petit galop dans toutes les règles de l'art équestre.

Puis la bête savante se met à genoux, rendant ainsi hommage à la plus belle personne de la société. Ne parlez plus cheval au commandant Dugalon.

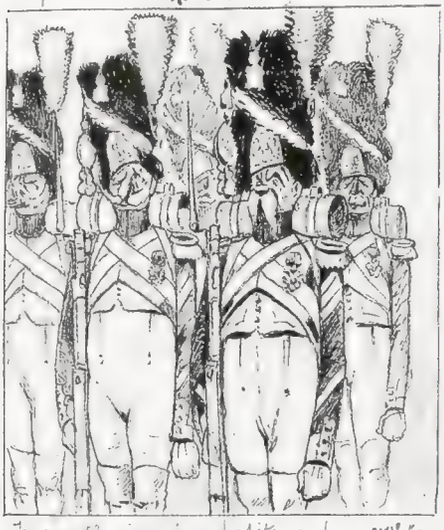
© coll. Musée de la bande dessinée

Sous l'autre…

Pendant le dîner du Tsar Alex. 1er à Erfurt une discussion toute cordiale s'éleva entre les troupes des deux armées.

De grands faits eurent lieu, quelquefois l'Empereur en campagne ou tout bonnement la terre des Russes.

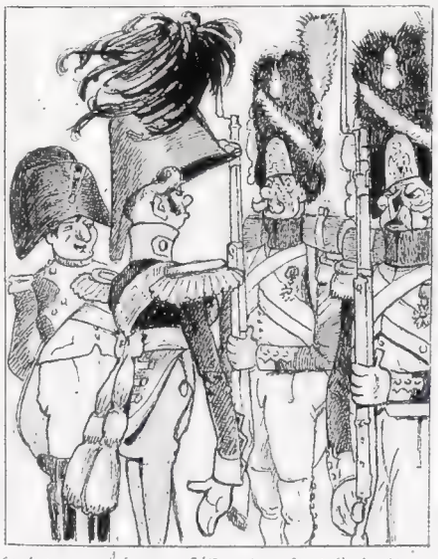
Un jour ce fut le jour du "Régiment" les grenadiers de la garde - il fallait les voir !!…



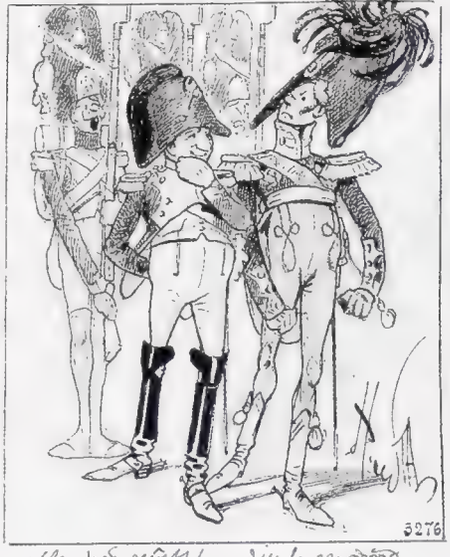
Impassibles, aux leurs habits à bons parements blancs, le blanc le plumet rouge le ceinturon blanc les grandes bottes blanches et noir au haut des guêtres blanches.

Ils voyaient passer sans cesse leurs rangs alignés bras dessus bras dessous fraternellement unis. L'Empereur et le Tsar riaient encore ensemble.

Soudain l'Empereur s'arrête devant l'un d'eux dont le visage trempé avait tellement d'une affreuse cicatrice le chef d'œuvre d'un sabre des hulans.



Et bien mon brave que dites vous de tous ces soldats qui regardent à la boutonnière ?
– Et vous, mon brave, que dites vous de ceux qui font les fleurons là ?



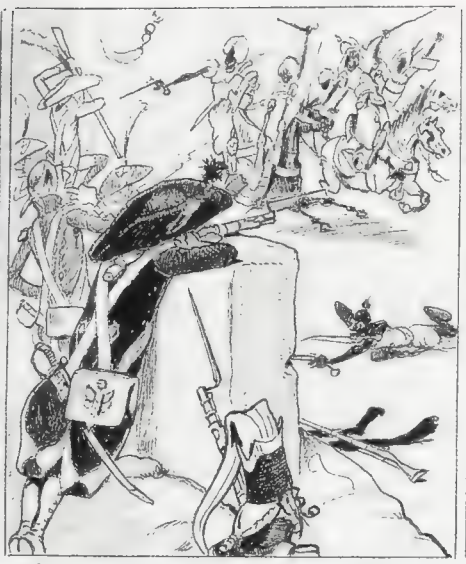
Ils sont morts !… dit le grognard
– Alexandre reta baba
– on ne parle pas dans les rangs… dit l'Empereur en riglant.

Le soir à la tente vers le grenadier.
– un lui a roi touché le bec au français.
– dites vous la de mes portraits. quatre fois toutes la poudre tant pleuvoir à l'un empereur.

© coll. Musée de la bande dessinée

État civil

Le citoyen commandant Niboulet de Plongeon a été chargé à la tête d'une compagnie d'occuper un petit blocos à 50 kilom. dans les sables!



Afin d'y exciter un peu les mozicards qui veulent faire leurs malversations à la barbe des Soldats de la République

Par idée de leurre ou devoir de la Patrie le citoyen Marius ainsi que son épouse née Aioli ont suivis la colonne en qualité de cantiniers.

Dans le silence de sa tente penché sur le registre de l'effectif le commandant pense avec tristesse que les rangs de la petite troupe s'éclaircissent tous les jours.

Le cantinier Marius demande une entrevue au commandant pour un fait de la plus grande importance.

- Citoyen commandant — j'ai l'honneur de vous apprendre que mon épouse, dans une brillante matinée mettra au monde le 1er enfant issu de la patrie — c'est pour l'enregistrer.

- Tonnerre de Landerneau! l'enregistrer. me prends tu pour un gratte papier. Ici on marque les morts pas les naissances.

- Il le faudra pas moins. et je m'adresserai au citoyen Général en chef....

- au général en chef? t'as dit? Tonnerre de Landerneau! Ça tombe à pic. il vient ici dans 2 mois. dis à ta femme qu'elle attende....

3466

© Musée de la bande dessinée

Affaire ratée !

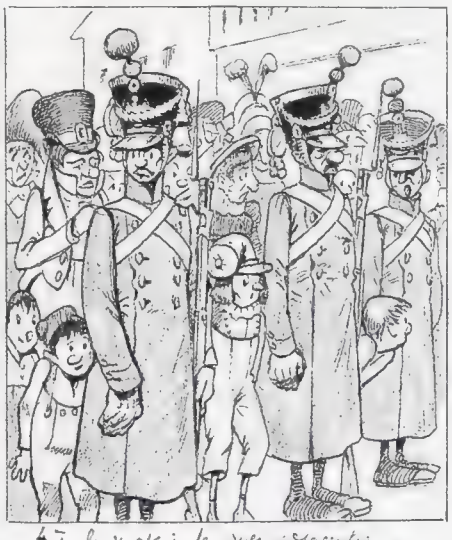
Le monstre ne voulait pas avouer : que faire, vous dans la nuit de... de minuit à minuit 02 ? Il allait enfin passer aux aveux...

Toute une famille, ses bienfaiteurs : sept personnes abominablement assassinées. Pétard horrible ! Assassin avait laissé son arme dans le corps de la dernière victime.

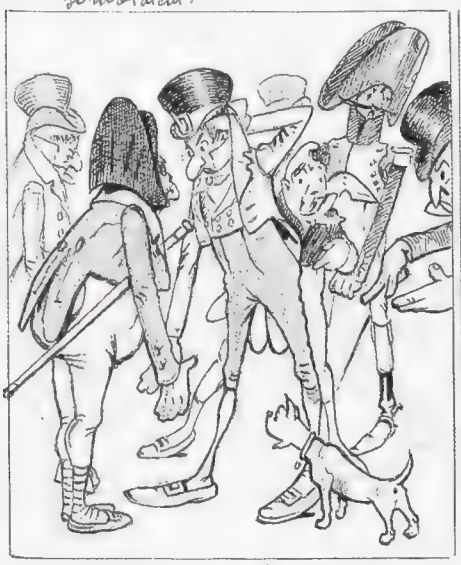
Les cafés, 6 fortune ne désemplissaient pas. On s'arrachait les gazettes pleines de détails pittoresques.

Les policiers étaient sur les dents. Le grand hôtel du "Mercure qui renifle" avait ajouté 45 lits à son ordinaire. Les punaises se gondolaient.

D'un bout du département à l'autre les véhicules de toutes sortes amenaient les policiers avides d'émotions. C'était la fortune pour tous.



Le matin, les rues adjacentes commençaient à se noircir de monde. Les troupes bavaroises bloquaient le Palais de Justice



Tout à coup, un des [illegible] : "C'est innocent !!! Vous dites : le lâche ! Et la même pour la vie

Ah il est innocent ? Nous allons voir. A l'eau ! à l'eau ! voleur haut de ! Il fit le plongeon.

Monsieur le Président donna [illegible] la condamnation

coll. Musée de la bande dessinée

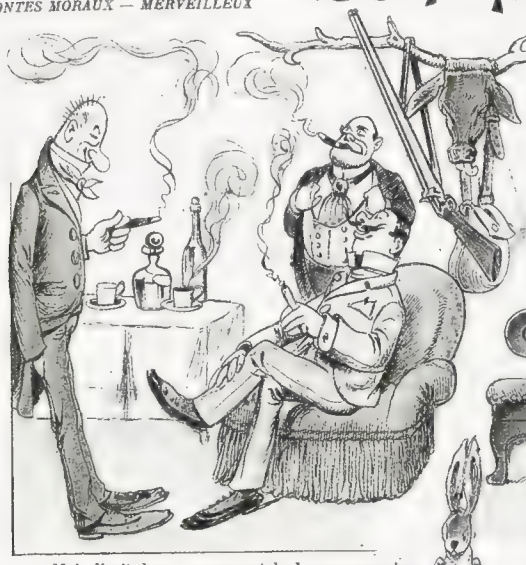
La chanson de "l'Allouette"

© coll. Musée de la bande dessinée

HISTOIRES & SCÈNES
Humoristiques
CONTES MORAUX — MERVEILLEUX

Bon pour une Fois!

IMAGERIE PELLERIN
Fondée en 1796
SÉRIE aux ARMES D'ÉPINAL — N° 377

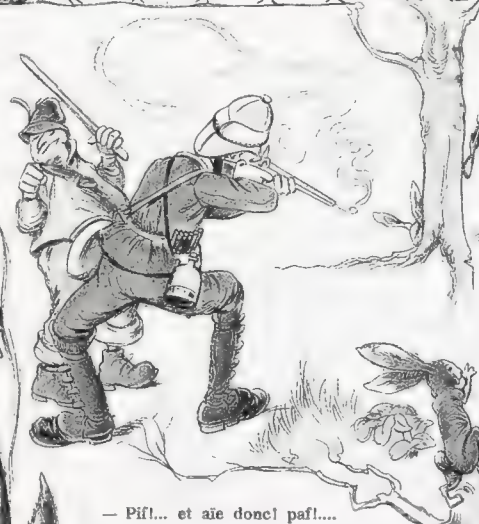


— Moi, disait dans un moment de douce expansion à la suite d'un plantureux festin Monsieur le percepteur Coupedans-Lafrime, je suis un de ces hommes extraordinaires à qui il est impossible d'en imposer. C'est comme un don de seconde vue qui m'avertit...

— M'sieu l'percepteur, c'est d'la part de M'sieu l'Bâron... pour une grande chasse demain.....
— Bien! mon garçon. Mais tu n'avais pas besoin de me le dire : j'avais vu ça d'avance.

— Encore un coup, M. le percepteur, le dernier; et puis, en chasse!.. qu'alors Saint Hubert soit avec vous!
— Oh, vous savez, moi, je n'ai pas besoin d'intervention céleste.... Rien ne peut me tromper, pas même les ruses du gibier.

— A vous, à vous donc, M'sieu l'précepteur... Une lieuv... v'voyez bien, devant, les grandes oreilles!..



— Pif!... et aïe donc! paf!.... avec ça, je crois qu'il a son compte, malgré qu'on n'en voyait pas des masses.... il ne bouge plus... va le ramasser...

— Ah ben, M'sieu l'précepteur, pour une farce, on peut dire que c'est une crâne farce. Qui qu'a ben pu vous poser là cet échappé de chez le chapelier?

— Heureusement, baron, que je sais admettre une plaisanterie....
— De vrai, je croyais que votre seconde vue dépisterait la chose....
— Je conviens qu'elle a été en défaut, ma seconde vue : premier tribut payé à l'humaine faiblesse! Mais, bon pour une fois....

— Au lieuv', au lieuv'! M'sieu le précepteur.... dépêchez donc...
— Non, non, mon garçon, inutile, on ne me refait pas deux fois...
— Mais puisqu'y court, c'tui-ci, tenez, même, à preuve que...

Et, en effet, un vrai grand lièvre, poussé de près par le chien, vient se jeter dans les jambes de M. le percepteur qui, saisi, confus et quelque peu bousculé, se laisse choir avec fracas — car il a pressé à la fois les deux détentes de son fusil — sur..... ce que M. le Bâron n'appelle plus depuis que *sa seconde vue*.

© coll. Musée de la bande dessinée

HISTOIRES & SCÈNES
Humoristiques
CONTES MORAUX — MERVEILLEUX

LES BADAUDS : AVENTURE

d'où ressort, d'abord, que vers 1825, époque où nous la voyons dérouler ses émouvantes péripéties, on était au moins aussi badauds qu'à présent; et où il se voit ensuite que, comme du reste dans les émeutes dont sont si friands les badauds, ce sont ceux-ci seulement qui... *écopent!!*

IMAGERIE PELLERIN
Fondée en 1796
SÉRIE aux ARMES D'EPINAL N° 350

Un matin, dans une rue, le cheval d'une voiture s'étant abattu, un attroupement se forma de suite alentour : et chacun de commenter les causes et de donner son avis sur les effets de l'accident. Il y avait un clerc de notaire qui se rendait à l'étude; une apprentie modiste qui allait livrer un chapeau; un médecin en route pour visiter un client gravement malade, et deux gendarmes dépêchés pour arrêter un malfaiteur. Il y avait encore des écoliers qui se rendaient à la classe; un gros et gras curé allant dire sa messe, et puis aussi un petit pâtissier.

Le médecin disait : « faut une saignée! » — Les gendarmes criaient : « faut l'abattre! » — Le clerc de notaire : « on devrait prévenir sa famille! » — pendant que la modiste pleurait dans le chapeau!

Les écoliers, eux, ne disaient rien, mais puisaient dans la corbeille du pâtissier, lequel n'y prenait garde tant l'absorbait la contemplation du curé récitant les prières des agonisants.

Cependant, au bout de deux heures consacrées exclusivement à l'émission des avis les plus divers, le cheval reprit ses sens tout seul et put être remis sur pieds. Alors le rassemblement se dispersa et chacun s'en fut à ses petites affaires.

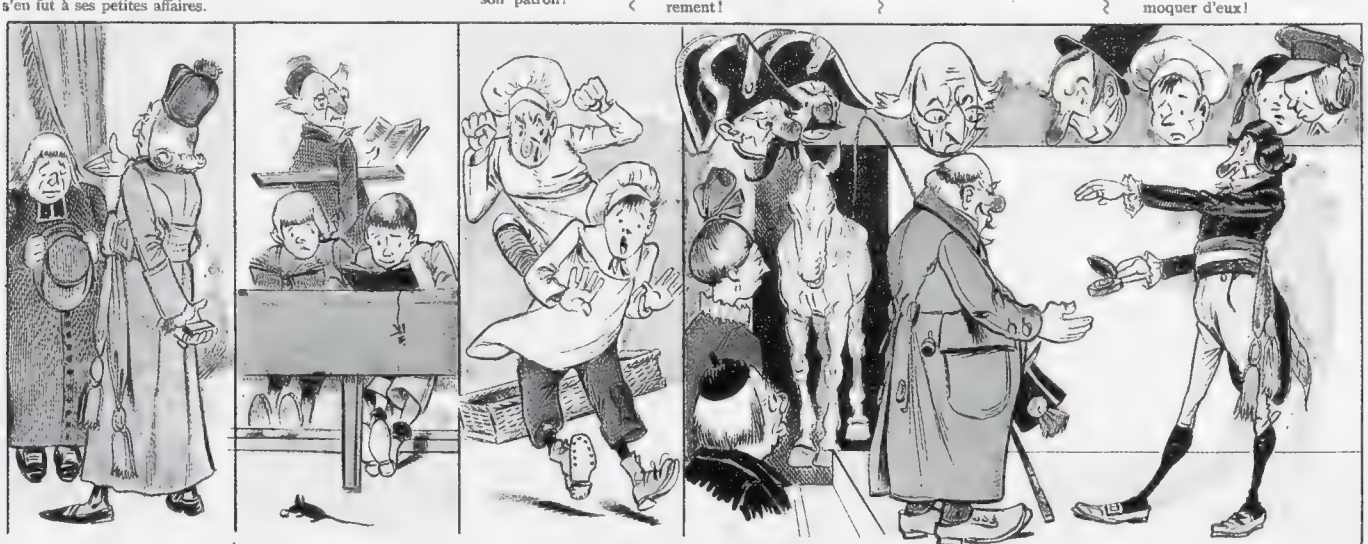
Mais, par suite, ce fut ainsi :

que, à raison de son retard, le clerc fut chassé d'un geste noble par son patron!

que la cliente, qui allait à une noce, refusa le chapeau — plein de larmes — de la modiste, en lui disant de le garder pour un enterrement!

que le médecin trouva son malade à l'agonie sans avoir eu, pour cela, à lui donner des soins!

que les gendarmes se cassèrent le nez à la porte du malfaiteur, lequel, ayant eu tout loisir, avait encore trouvé le temps, avant de fuir, de penser à se moquer d'eux!



que le curé, qui manqua sa messe, fut admonesté sévèrement par son évêque!

que les écoliers furent en retenue du Jeudi pour avoir manqué la classe!

Bref, que le petit pâtissier, qui était arrivé à destination avec sa corbeille vide, fut renvoyé par son patron, et encore après avoir dû payer les gâteaux que d'autres avaient mangés!

Par contre, le cheval, cause première de tous ces déboires, fut dédommagé par un séjour de trois jours de convalescence à l'écurie; et, de son côté, le cocher reçut, pour cet acte d'humanité, une médaille — grand module et en or — de la Société Protectrice des Animaux en une séance solennelle où le Président crut, en outre, devoir flétrir de la façon la plus énergique les « *témoins inhumains* » de l'accident.... (Pauvres badauds!!!)

HISTOIRES & SCÈNES
Humoristiques
CONTES MORAUX — MERVEILLEUX

OÙ L'ON VOIT PERCER
Le Bout de l'Oreille

IMAGERIE PELLERIN
Fondée en 1796
SÉRIE aux ARMES D'EPINAL N° 347

1. — C'est Décadi et le brave Pitou de la première du second de la 3me demi-brigade a permission de la journée.
Muni d'une bonne ligne et d'asticots de choix, il laisse reposer ce jour-là les ennemis de la République... mais. gare aux poissons!

2. — Certes pour un bon endroit, c'est un bon endroit : fond uni; eau limpide sans trop, tout juste assez pour laisser percevoir des milliers frétillants de gardons, goujons et ablettes; pas un importun; Pitou conçoit de délicieuses espérances...
Mais quel est ce curieux bambin?...
La suite nous l'apprendra.

3. — Nom de nom, de nom, de nom! que ça mord donc bien! Ça mord tout le temps... houp-çà! encore un! et quelles belles prises!
Pauvre Pitou! en exprimant ainsi sa jubilation, il ne se doute guère que tout-à-l'heure elle n'aura plus d'objet si la main scélérate que nous voyons, nous, arrive à ses fins.

4. — Mais, en voulant lancer sa ligne plus loin, Pitou qui, pour cela, l'a d'abord rejetée en arrière, la sent soudain accrochée, en même temps qu'un grand cri....

5. Il se retourne: « Hein? quoi t'est-ce que c'moucheron..?
— Hi, hi, hi...! Oh, pardonnez-moi, citoyen soldat!
— Pardonnez?... Ah, tu te vends, petiot!.. t'as été pris parce que tu voulais prendre! alors c'est bien fait, et, je t'emmène pour te mettre à frire avec les autres, puisque t'es de la pêche!..

6. — Est-il nécessaire d'ajouter que ce brave Pitou n'en fit rien, se contentant pour punition de la belle peur qu'il avait causée, avec une bonne remontrance par dessus.

Un Effet d'attendu

— Je crois, foi de Baron de Bisquedé-Grevisse, que c'est notre célèbre peintre La Palette... Je me sens ce matin en goût d'encourager les arts, et, si son tableau est réussi, eh bien, je le lui achète...

— Salut cher maître! Ah, ah! C'est un paysage que vous brossez-là?
— Comme vous pouvez voir, Mr le Baron, et, certes le suffrage d'un si fin connaisseur me serait précieux.
— Voyons donc ça... Palsambleu! foi de Baron, La Palette, mon cher, c'est déjà fort bien, mais il y manque quelque chose, je ne sais quoi, pour être tout-à-fait ressemblant...

Pourtant, si Mr le Baron veut bien prendre la peine de mieux examiner le site que je copie, il devra se rendre compte que j'ai serré la nature au plus près... pas un détail n'y manque, tout y est.

— C'est, ma foi vrai, La Palette! Réparation, mon cher! Positivement, si je n'étais sûr du contraire, je croirais que vous l'avez retouché, tellement mon impression s'est modifiée... Un vrai chef-d'œuvre et... je le paie!

© Musée de la bande dessinée

Maestro

le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache

« Il est notoire que tous les romans parus depuis J.C. sont bâtis d'une façon uniforme quant à l'aspect extérieur et en plus tous ils sont écrits. Eh bien, moi, j'ai l'idée d'y apporter une innovation que je crois de nature à intéresser vivement le public !

Et c'est ?

Mais tout simplement de créer un genre nouveau : le roman dessiné. »

L'homme qui faisait part de cette ambition était le caricaturiste Emmanuel Poiré, plus connu sous le pseudonyme de Caran d'Ache (1858-1909). Il s'exprimait ainsi dans une lettre adressée le 20 juillet 1894 à l'éditeur du "Figaro" (journal auquel il n'entamera sa collaboration régulière qu'en décembre de l'année suivante). J'ai déjà eu deux occasions de citer cette lettre conservée au Louvre : dans "9e Art" n° 2 (« histoire de la BD muette, première partie ») et dans le catalogue de l'exposition que le Musée de la bande dessinée a présenté du 21 janvier au 3 mai 1998 sous le titre *Les années Caran d'Ache.*

Si je me permets d'y revenir une troisième fois, c'est que le « roman dessiné » de Caran d'Ache, jusqu'ici simple formulation d'un projet dont rien ne prouvait qu'il avait connu ne fût-ce qu'un début de concrétisation, vient d'acquérir un statut beaucoup plus concret. En effet, à peine notre rétrospective consacrée au caricaturiste fin de siècle était-elle terminée, que le Musée se voyait proposer un ensemble de dessins originaux de l'artiste qu'il venait d'honorer. Il ne me fallut pas longtemps pour établir que ces dessins inédits, et jusque-là totalement inconnus, correspondent au fameux ouvrage dont Caran d'Ache avait conçu le projet.

Dans sa lettre au "Figaro", Caran d'Ache expliquait que l'œuvre à laquelle il pensait serait publiée au format d'un roman ordinaire, et ne comporterait aucune ligne de texte : « tout sera exprimé par les dessins, en 360 pages environ ». Et Caran d'Ache d'annoncer le titre de l'œuvre projetée : *Maëstro* (sic). Le héros en serait un « compositeur de génie, une de nos gloires » ; les autres personnages : « brave homme de père ; sainte femme de mère ; fifille ; l'accordeur de pianos », etc.

L'ouvrage n'a jamais été publié, Caran d'Ache l'ayant laissé inachevé pour une raison inconnue. Mais il y avait beaucoup travaillé, puisque ce sont près d'une centaine de pages complètes (format H 20,4 x 12,5 cm) qui viennent d'être retrouvées. La plupart sont numérotées, et la dernière correspond au folio 216. Il y a donc de nom-

Deux pages de Maestro *: après son évasion, le héros trouve refuge dans une sorte d'auberge borgne, au fond de la forêt...*

Collection Musée de la bande dessinée

breuses lacunes dans la suite des pages, mais un certain nombre de séquences sont complètes.

Le scénario peut-être reconstitué comme suit.

Dans une famille pauvre naît un petit garçon qui manifeste très tôt un don stupéfiant pour la musique. Un important personnage l'achète à ses parents et lui paye des leçons auprès d'un professeur de musique. Conduit à la capitale, le jeune « maestro » suscite l'enthousiasme de la foule dès ses premières prestations. La rumeur en parvient aux oreilles d'un ministre, qui présente le petit prodige au roi. Tyran expéditif mais mélomane averti, celui-ci ne jure que par Wagner ; les musiciens médiocres qui se produisent à la cour ne parviennent pas à le désennuyer. Il en va tout autrement du maestro en herbe, dont il fait immédiatement son protégé. Les années passant, devenu un pianiste accompli, notre héros se trouve à l'étroit dans sa cage dorée ; son domestique le persuade qu'il devrait partir à l'étranger, et organise son évasion du royaume. L'histoire s'interrompt sur cette fuite…

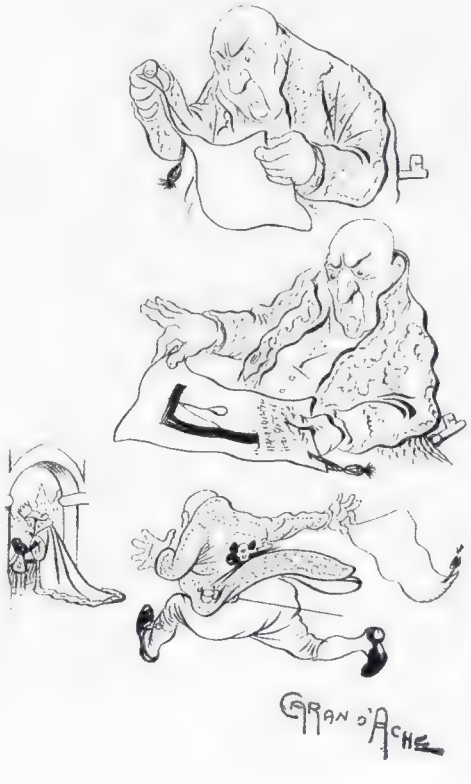
Par rapport au projet initial de Caran d'Ache, tel qu'énoncé dans la lettre au "Figaro", on peut constater que le cadre de l'intrigue a été modifié. Le roman bourgeois a pris les allures d'un conte, dès lors que l'auteur en a situé l'action dans un royaume de fantaisie. Par son goût des cygnes, de la musique et de Wagner, le roi ne peut manquer de faire songer à Louis II de Bavière, mais Caran d'Ache n'a pas cherché la ressemblance physique.

S'il avait été publié, ce « roman dessiné » aurait représenté une première dans l'histoire de la bande dessinée. En effet, il faudra attendre 1930 pour voir paraître, sous le crayon du dessinateur américain Milt Gross, un ouvrage d'ambition comparable (*He Done Her Wrong*). Mais le seul fait que le caricaturiste français, qui a publié des dizaines d'histoires sans paroles comptant entre 1 et 6 pages, ait eu l'idée d'un récit de cette ampleur, est évidemment d'un très grand intérêt.

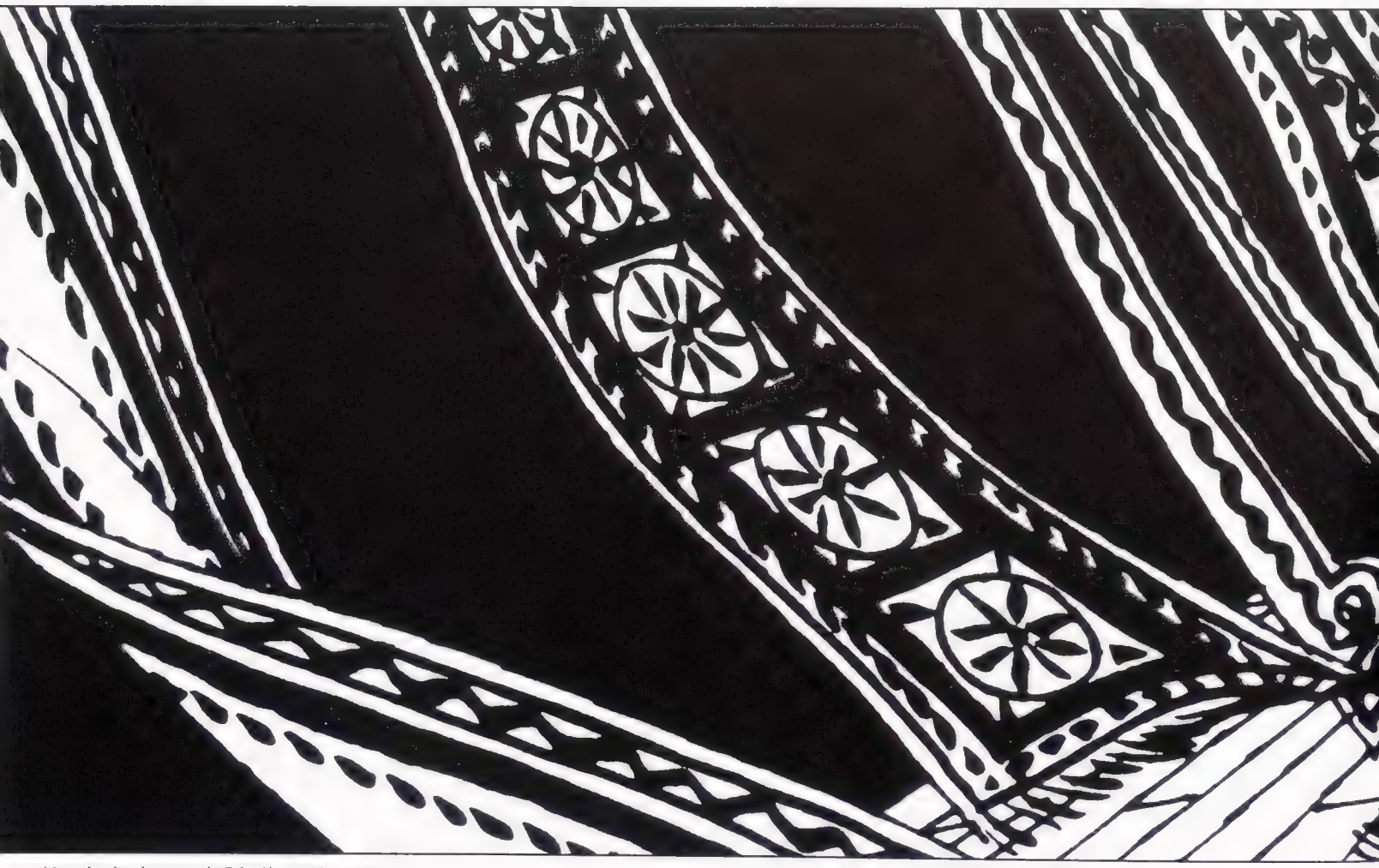
Les pages retrouvées de ce chef-d'œuvre inconnu sont en outre d'une facture exceptionnelle, et comptent parmi les meilleurs dessins de Caran d'Ache. Son sens de la stylisation, son inventivité formelle, sa capacité à animer les physionomies font de cette comédie humaine une bande dessinée d'une surprenante modernité.

Le Musée de la bande dessinée publiera le manuscrit de *Maestro* dans les mois qui viennent, au sein de la "Bibliothèque du 9e Art". Une partie des originaux sera montrée au cours de l'été 1999 au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, où sera remontée l'exposition *Les années Caran d'Ache* ■

T.G.



Collection Musée de la bande dessinée



Bézian, La chambre nuptiale © *Les Humanoïdes Associés*

ESTHÉTIQUE

Julius Corentin et moi

entretien avec Marc-Antoine Mathieu

Alors que près de quatre années se sont écoulées depuis la parution du quatrième volume des aventures de Julius Corentin Acquefacques, *nous avons voulu profiter de cette pause pour revenir sur l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu, qui a marqué les années 1990 par sa richesse thématique et son inventivité formelle. De la bande dessinée à la scénographie, de la psychanalyse au surréalisme, l'auteur de* l'Origine *livre la* Qu*[intessence] du* Processus *de création. Un entretien à prendre par* le début *[*de la fin*]...*

Thierry Groensteen — *Comment es-tu venu à la bande dessinée ? Quelle a été ta formation ?*

Marc-Antoine Mathieu — Mon approche de la bande dessinée s'est déroulée en trois étapes. De cinq ans à dix-huit ans, je me suis intéressé à la BD en autodidacte, initié par mes trois frères aînés. On peut même parler d'une culture familiale... Il n'y avait pas de télévision à la maison, nous allions rarement au cinéma, de sorte que notre culture de l'image passait avant tout par la bande dessinée. Nous étions abonnés à "Tintin" et à "Spirou" – plus tard à "Pilote". Je me suis très tôt mis à dessiner, et, alors que j'étais un gamin assez timide et renfermé, j'ai découvert que, par la bande dessinée, j'arrivais à communiquer avec les autres, à faire partager quelque chose... Je pourrais presque retrouver la date à laquelle j'ai eu cette révélation ! À partir de ce moment, je n'ai plus cessé de faire de la BD, sans pourtant songer que ça pourrait être un métier... À cette époque, je faisais de l'humour, avec des gros nez. C'était un moyen de communiquer, mais en même temps une activité de solitaire. Il y a une notion d'enfermement dans la pratique de la bande dessinée, on est toujours occupé à tracer des cadres...

— *À part toi, qui dessinait dans la famille ?*

— Tout le monde, à commencer par mon père. Un de mes frères, Paul, a fait les Beaux-Arts avant moi, il peint et il enseigne le dessin ; Gérard, lui, a fait de la bande dessinée puis de l'illustration, il est complètement autodidacte... Mon troisième frère, Jean-Luc, et ma sœur Geneviève dessinaient aussi, mais ont choisi d'autres orientations professionnelles...

— *Donc, la période suivante fut celle des Beaux-Arts...*

— Oui, à Angers. Je m'étais inscrit sur un coup de tête, après avoir renoncé à m'inscrire en fac de psychologie : j'étais arrivé le lendemain de la clôture des inscriptions ! J'ai étudié aux Beaux-Arts pendant cinq ans, avec une coupure d'un an, pendant lequel j'ai effectué un voyage de deux mois en Inde, plus précisément à New-Dehli et au Ladakh. Là-bas, j'ai rencontré un Français, Gilbert Leroy, qui cherchait un dessinateur pour réaliser une BD sur le Zanskar, un petit royaume perdu entre la Chine et le Cachemire. Je suis revenu en France en février et j'ai aussitôt dessiné l'histoire qu'il avait écrite. Il a publié l'album à compte d'auteur et l'a vendu pendant plusieurs années à la sortie de ses conférences. Ça s'appelait *Lamou, ou le*

© Marc-Antoine Mathieu

Ci-dessus et page de droite : extraits d'une bande dessinée inédite réalisée après les Beaux-Arts...

Zanskar oublié. À la rentrée suivante, j'ai repris les Beaux-Arts. C'est là que j'ai découvert que le monde ne se réduisait pas à la bande dessinée. Je me suis initié au dessin d'observation, à la peinture, à la vidéo, au volume…

J'ai retrouvé la bande dessinée à la sortie des Beaux-Arts, mais avec une autre approche, évidemment. Je me suis mis à faire des histoires courtes, en noir et blanc, avec déjà des immeubles, que je dessinais d'après des croquis pris dans la ville. Les scénarios consistaient en adaptations des nouvelles qu'écrivait mon frère Jean-Luc. Je n'avais pas d'idées de scénario par moi-même, j'étais uniquement préoccupé de la forme…

— Plusieurs de ces histoires ont été publiées dans le fanzine "Morsures"…

— En effet. J'étais tombé sur un numéro de ce fanzine édité à Nancy par Arnaud Moria. J'ai trouvé qu'il y avait là un potentiel et j'ai proposé mes dessins. Moria a aimé ce que je faisais et je suis devenu un collaborateur régulier…

— D'où provient cette esthétique fondée sur un noir et blanc très contrasté, à laquelle tu es resté fidèle depuis lors ?

– Elle vient du fait que, pendant mes trois dernières années aux Beaux-Arts, je me suis concentré sur la problématique de la lumière. Je faisais de la sculpture, en m'attachant à la façon dont la lumière jouait avec les formes. Quand j'ai repris la BD, j'ai tout naturellement transposé ce questionnement dans le champ d'un noir et blanc contrasté, presque paroxistique, issu de l'onirisme et de l'expressionisme.

— Depuis les années quatre-vingt, ton graphisme a cependant évolué dans le sens de la simplification. Il était plus réaliste, plus riche en détails…

— Oui, il s'est épuré parce que, dans les albums de *Julius Corentin Acquefacques*, c'est l'histoire qui prime, en même temps qu'un discours sur le médium. Le dessin est secondaire : je n'ai pas besoin d'être un grand

Extrait de « Clara », paru dans "Morsures" n°1, été 1986.

dessinateur pour raconter ces histoires. Des images plus fouillées n'apporteraient rien, si ce n'est du bruit en plus… J'ai une grande admiration pour des dessinateurs comme Giraud, Jijé ou Juillard, mais à titre personnel, je ne me suis jamais attaché à perfectionner ma capacité à représenter la réalité. Je vois ces virtuoses comme de brillants solistes… Alors que moi, quand je travaille sur une planche, j'élimine en permanence des détails, par exemple en choisissant de noircir des zones entières… Je fais très attention à l'extrême lisibilité de chaque page, pour que le lecteur soit d'abord pris par l'histoire.

— Ta technique est particulière : tu encres tes planches au trait, et c'est sur une photocopie que tu ajoutes les noirs ensuite…

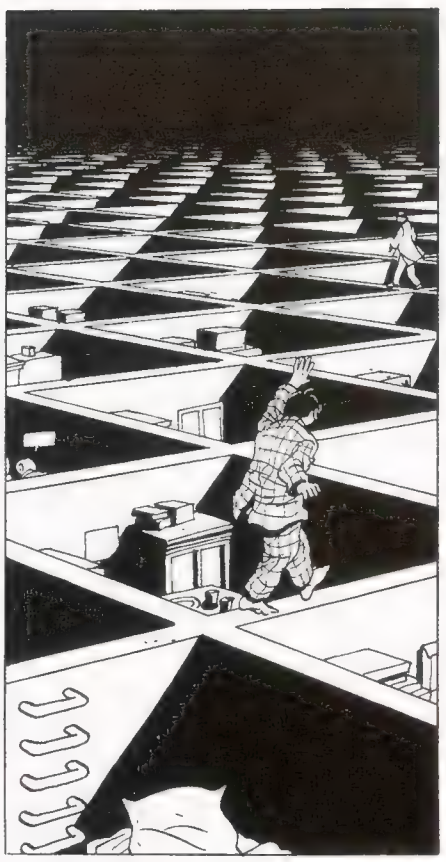
— Oui, parce que je tiens à garder le dessin dans sa version au trait. Ainsi, d'autres traitements de la même planche restent possibles : en couleurs, ou avec une autre répartition des noirs, ou encore retravaillée sur ordinateur. Naturellement, au moment où je dessine, je sais déjà à peu près où je poserai les noirs, mais il reste une part de flou qui ne se définit qu'au moment de l'encrage.

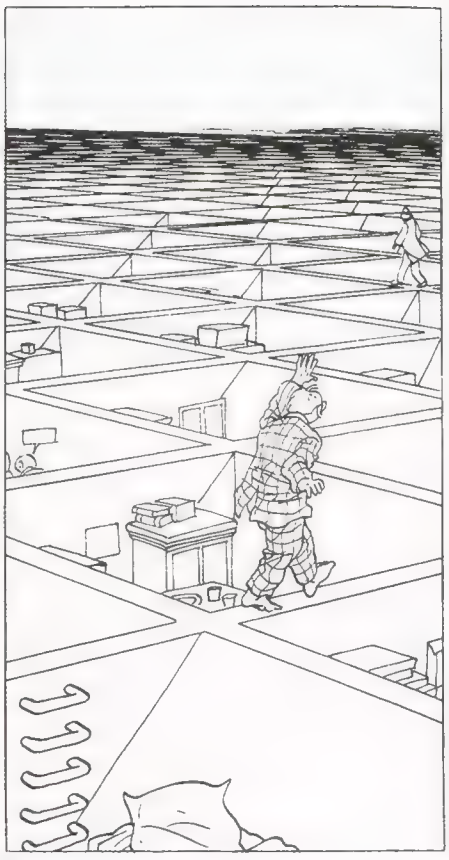
– Quelque chose qui a totalement disparu de ton travail depuis l'époque de "Morsures", c'est l'élément féminin. Pourquoi ne croise-t-on aucune femme dans tes bandes dessinées ?

– C'est terrifiant, n'est-ce pas ? Le fait qu'il n'y ait pas de femme dans les aventures de Julius est pensé, absolument délibéré. Les personnages de *l'Origine* sont issus de l'imaginaire du créateur de cet univers (moi), il ne peut donc être question de procréation entre eux, ils ne peuvent pas s'autoengendrer. Si j'avais introduit des femmes dans ce monde, j'aurais dû y mettre aussi des enfants, et le principe même de cette histoire aurait eu moins de force, moins de cohérence. L'univers de Julius serait devenu trop réaliste… Comme les albums ultérieurs sont encore situés dans ce même monde de la Cité, je n'ai jamais cherché à y réintroduire de personnage féminin. Peut-être par paresse intellectuelle…

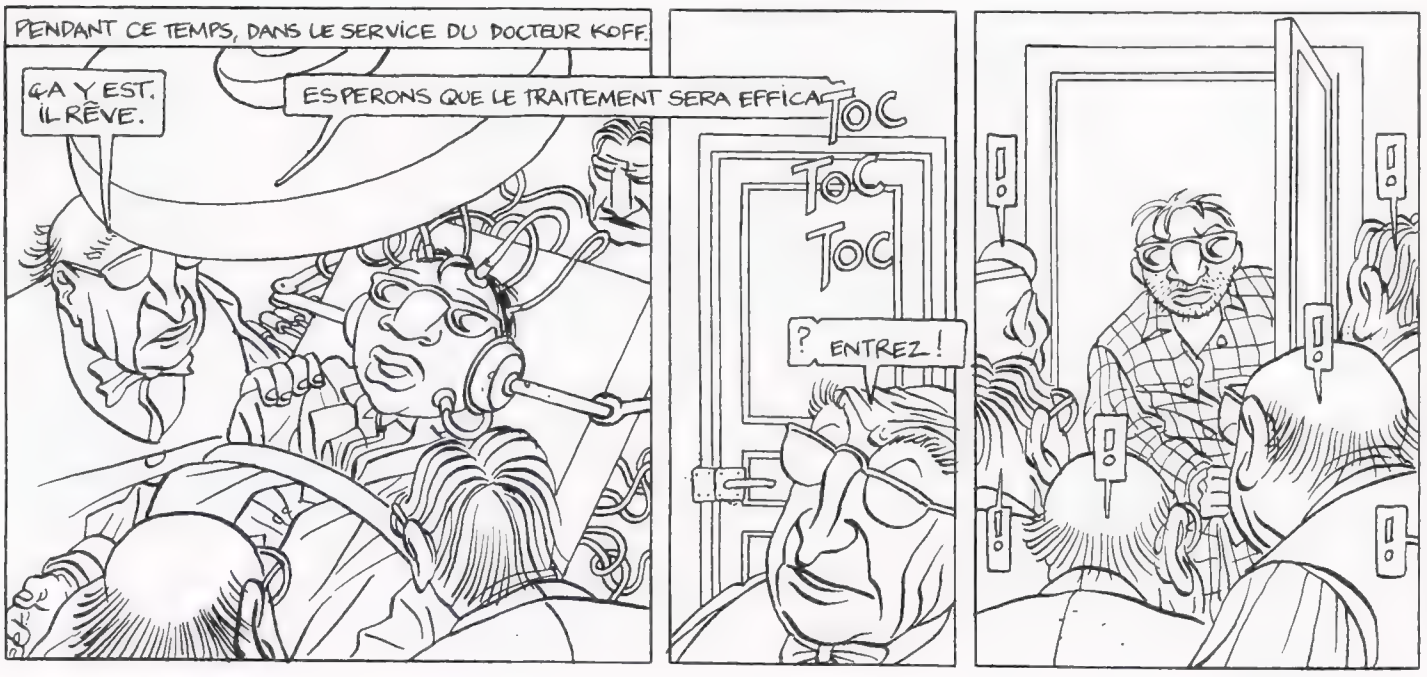
— Ce pourrait être l'enjeu d'une prochaine histoire : Julius découvrant la féminité…

— Oui, c'est une possibilité. Mais le



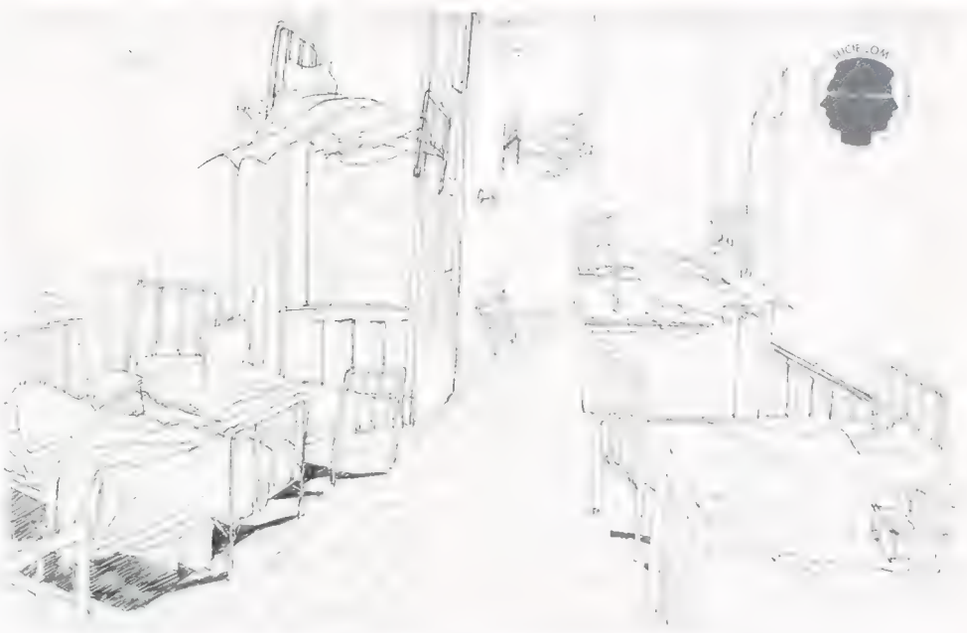


© Guy Delcourt Productions



Ci-dessus et page de droite : avec et sans noirs, deux moments du Processus…

prochain album, s'il voit le jour, aura pour sujet l'espace et la perspective… J'ajouterai que, pour un ancien lecteur de *Tintin* et de *Blake et Mortimer*, l'absence de femme dans une bande dessinée n'a rien d'extraordinaire. Tintin est un personnage asexué, ou plus précisément une sorte d'ange. C'est vraiment un personnage de papier, exactement comme Julius, qui lui non plus n'a rien de charnel… Si tu tiens à chercher une explication plus biographique, je confesse que j'ai été élevé dans des collèges de garçons et que j'ai reçu une éducation judéo-chrétienne très rigoriste, qui m'a tenu éloigné de la femme…



Croquis préparatoire à l'exposition "L'Institution Fumetti", Angoulême 1994.

— La création de l'agence Lucie Lom date de 1985. Elle coïncide avec la période de ta collaboration à "Morsures"… Les deux activités entre lesquelles tu te partages encore aujourd'hui se sont donc mises en place de façon parallèle…

— Oui. Je faisais de la bande dessinée, et des petites illustrations dans les journaux, mais aussi quelques affiches et des grands dessins au crayon, lorsque j'ai rencontré Philippe Leduc, avec lequel je me suis immédiatement entendu. Nous avions le même désir de graphisme, et nous avons créé l'association Lucie Lom, un studio de graphisme ayant pour but de défendre l'affiche, et qui occasionnellement travaillait le graphisme d'édition. Nous voulions avant tout faire connaître le graphisme d'utilité publique. Au début, nous étions cinq graphistes, mais Philippe et moi avions tellement les mêmes vues que nous prenions beaucoup de place et que les autres avaient plus de mal à s'y retrouver. Nous nous sommes donc assez vite retrouvés à deux. Comme nous commencions à avoir du boulot, j'ai laissé un peu la bande dessinée de côté.

— À quel moment avez-vous développé votre activité du côté de la scénographie d'expositions ?

— En 1988, quand nous avons décidé de monter une exposition sur les affiches polonaises, la Foire-expo d'Angers étant, cette année-là, consacrée à la Pologne. Philippe avait ce projet depuis dix ans. L'exposition a été présentée dans le sous-sol labyrinthique du théâtre d'Angers. Elle était vraiment bricolée, avec très peu de subventions, mais avec le concours de tous nos copains. Il nous a fallu six mois de boulot bénévole, et l'association s'en est sortie avec un trou financier assez solide, mais l'exposition a été très bien reçue. Nous avions cherché à faire revivre le contexte dans lequel ces affiches avaient été créées. L'expo commençait avec la première affiche de Trepkowsky en 1952, et nous l'avions installée dans un petit local suggérant les ruines de Varsovie. Le public traversait ensuite différents espaces : un HLM, une gare, etc. Hubert Chevillard (à Angoulême à l'époque) est venu voir l'exposition, et l'année suivante François Vié, alors directeur artistique du

© Les Éditions Delcourt

Festival de la BD, nous demandait de scénographier l'exposition consacrée à la bande dessinée espagnole…

— Depuis dix ans, Lucie Lom a signé de nombreuses scénographies pour les festivals d'Angoulême, de Blois et de Bastia. Vois-tu une complémentarité entre ton activité de scénographe et ton œuvre comme auteur de BD ?

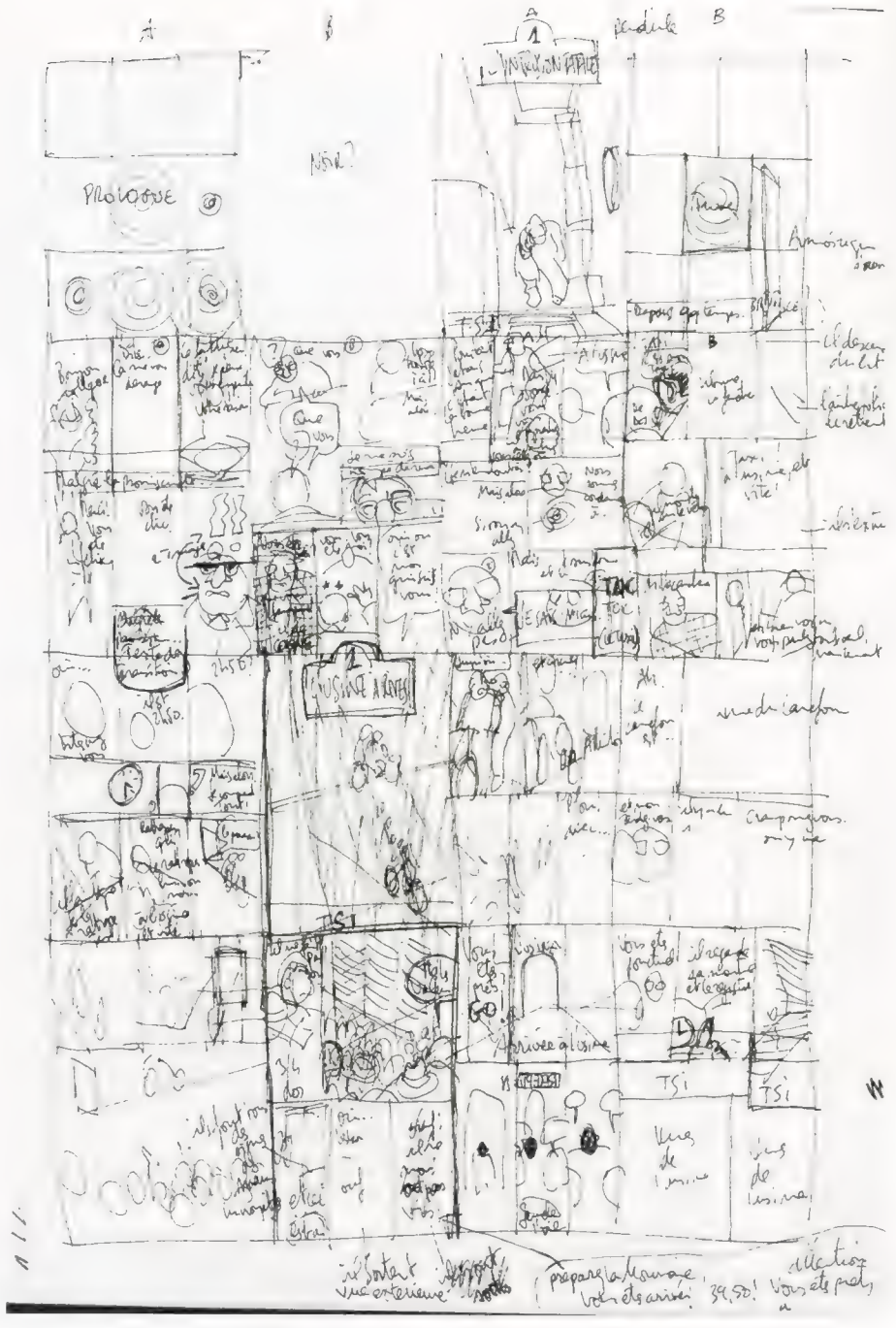
— De nous-mêmes, nous n'aurions jamais eu l'idée d'aller proposer nos services à Angoulême. C'est le hasard qui m'a fait retrouver le monde de la bande dessinée par le biais de la scénographie… Je ne pense pas qu'il y ait un véritable dialogue entre mes deux activités. La bande dessinée, c'est mon violon d'Ingres. Je fais ça à côté, presque pour me détendre, et en même temps c'est peut-être là que se trouve l'essentiel de ce que j'ai envie de dire. Dans le graphisme et la scénographie, on passe énormément de temps en réunions, à discuter, à remettre les concepts en cause, à refaire des synthèses, etc. On est constamment dans la dialectique avec soi-même et avec les autres… Quand je fais de la bande dessinée, je suis tout seul, je n'ai aucun compte à rendre…

— N'y a-t-il aucun rapport entre le fait que tes albums se caractérisent par des interventions physiques sur le support même, et la réflexion que tu mène sur l'espace en tant que scénographe ?

— Non, je ne vois pas de connexion. Je crois que mes albums seraient identiques si je n'étais pas scénographe… S'il y a un rapport, il se situe plutôt sur le terrain de l'ombre et de la lumière, dont nous parlions tout à l'heure… Avec Philippe, nous avons toujours envisagé l'ombre, non pas comme du noir ou du vide, mais comme quelque chose qui serait chargé de sens et qui solliciterait l'imaginaire de chacun. J'espère arriver au même résultat dans mes bandes dessinées, je voudrais que le lecteur voie des choses dans mes aplats noirs…

— Venons-en à Julius. Non seulement il n'est pas charnel, mais il n'a pas de regard, pas plus qu'il ne semble avoir de famille ou de passé… C'est vraiment l'homme sans qualités…

— Je ne l'ai pas voulu comme ça. La création d'un personnage est quelque chose de très mystérieux. J'ai trouvé le visage de Julius très vite, sans devoir beaucoup chercher. Evidemment, Julius est un personnage transparent, absolument creux – d'ailleurs, dans le dernier album en date, il se fait retourner comme une chaussette. Il est entièrement à la disposition du démiurge qui le manipule et qui lui dit ce qu'il doit faire, où il doit aller… Julius n'a pas de point de vue sur l'univers dans lequel il vit. Il n'est qu'un masque, derrière lequel le lecteur peut s'abriter pour pénétrer à son tour dans cet univers…



Premier découpage pour Le Processus

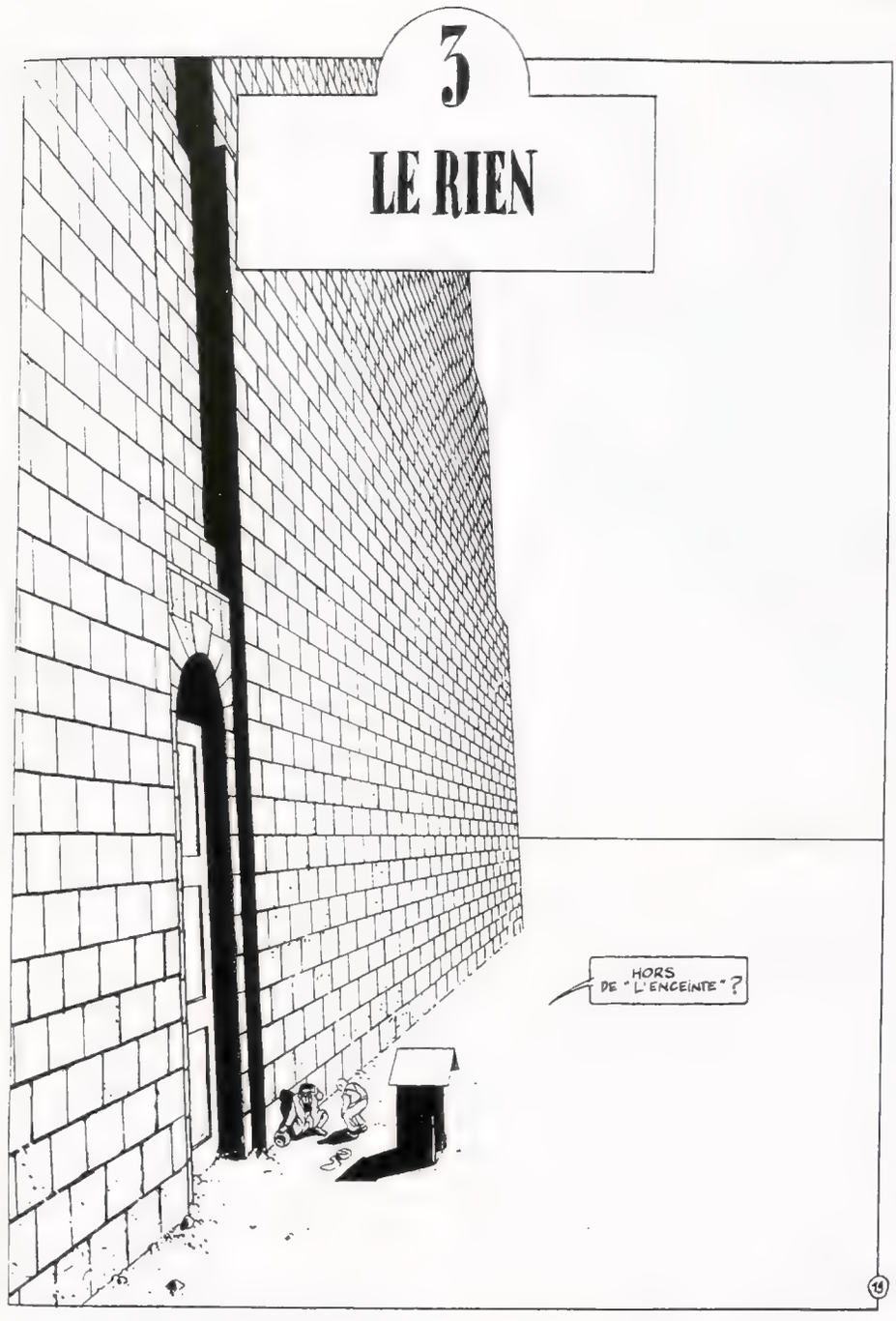
— Les dessinateurs entretiennent souvent un lien affectif fort avec leur héros. J'imagine que ce n'est pas vraiment ton cas ?

— Ce personnage me plaît bien, parce qu'il n'a aucune vanité, aucune présomption… Il est en adéquation avec ma conception, disons bouddhiste, de l'existence, selon laquelle chacun de nous n'est qu'un brin de paille emporté par le torrent… Je ne crois pas beaucoup au libre arbitre, là-dessus je rejoins Schopenhauer… Est-ce que cette conception plutôt sombre laisse malgré tout à l'homme un espoir ? Je vis avec cette interrogation… Le point d'interrogation qu'il y a très souvent au-dessus de la tête de Julius !

— Le nom d'Acquefacques, on le sait, vient de Kafka, mais pourquoi ce double prénom : Julius Corentin ?

— Il n'a aucun sens particulier, je l'ai choisi pour sa consonance.

— Sur la couverture de L'Origine, *Julius apparaît comme un personnage pressé, portant*



© Guy Delcourt Productions

*une montre à gousset. Etait-ce une allusion au lapin d'*Alice au pays des merveilles *?*

— Ah non, d'ailleurs je n'ai pas lu Lewis Carroll, et je ne connais même pas le dessin animé qu'en a tiré Disney. Mais je n'exclus pas des réminiscences inconscientes de ma petite enfance... Je crois beaucoup à cela parce que, fondamentalement, on n'invente jamais rien...

— Ce que tu dis m'étonne, parce que la scène du procès dans la Qu... *fait, elle, vraiment penser à* Alice... *Autre chose : dans sa première édition, la couverture de* l'Origine *ne portait aucun titre générique annonçant une série...*

Est-ce que tu n'étais pas sûr de donner une suite à cet album ?

— Quand j'ai fait *l'Origine*, je ne pensais pas qu'il y aurait une suite. C'était un livre comme ça.

— Le titre de la série est venu éclairer rétrospectivement la nature onirique des récits. Il n'était pas établi, dans l'Origine, *que Julius était « prisonnier des rêves »...*

— En effet, c'est avec le deuxième album que cette idée a été rendue explicite. Dans *la Qu...*, les rêves s'emboîtent les uns dans les autres, Julius se « réveillant » à trois reprises. Je reconnais que c'était un procédé un peu facile, me permettant d'articuler les scènes que j'avais envie de mettre dans l'histoire, ce que j'appelle mes « tableaux ». C'est un peu comme si j'avais accroché plusieurs wagons les uns aux autres. La scène de la gare qui se déplace, en particulier, me tenait très à cœur, et je continue à penser que c'est peut-être la meilleure scène que j'aie imaginée. Elle comporte une dimension poétique très forte... Ce genre d'idée ne vient pas à l'esprit quand on crée une histoire, elle s'impose en dehors de tout contexte, avec la force d'un rêve.

— Tes albums ont une dimension très littéraire, qui tient à leur découpage en chapitres — rare dans les limites des 48 pages — et à l'utilisation d'une narration en voix off, à la première personne...

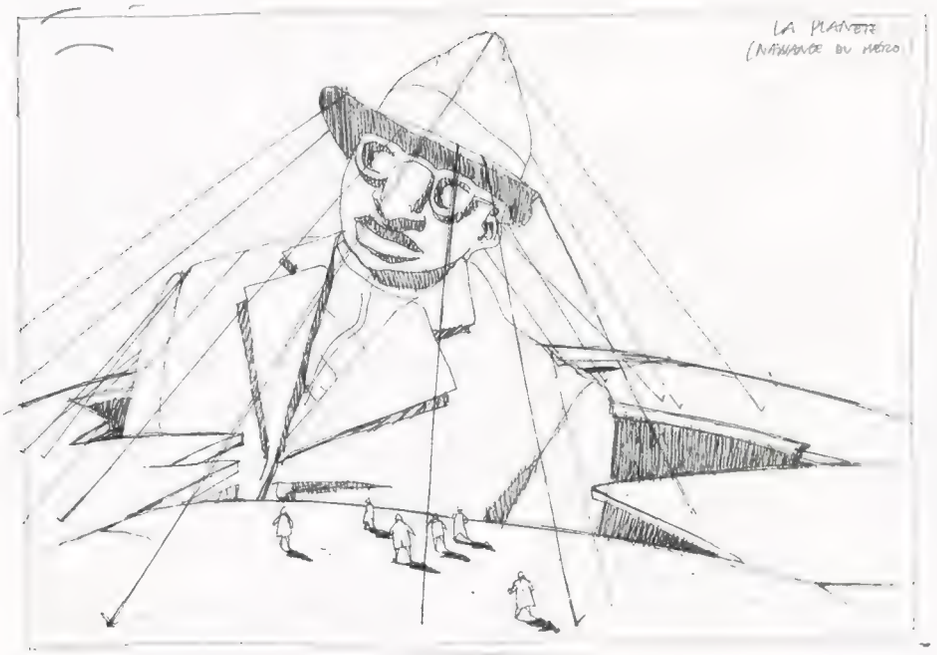
— Ce découpage me permet de scander le récit par des grandes images, qui tiennent lieu de têtes de chapitres. Ces grandes cases sont un plaisir, parce que j'aime bien aussi dessiner de temps en temps... C'est mon côté illustrateur qui refait surface. Je trouve essentiel de pouvoir poser un décor. Le "Rien", par exemple, ne pouvait pas être exprimé dans une petite case. Il fallait dessiner cette grande muraille... Les chapitres correspondent aussi au découpage en tableaux dont je parlais à l'instant. Même dans *l'Origine*, histoire très linéaire, il y a des tableaux : la scène de l'ascenseur, par exemple, qui aurait pu faire une BD de cinq pages, ou encore la scène de la page trouée, qui est un récit en soi.

— On retrouve ces chapitres dans l'Ascension, *l'histoire que tu as dessinée pour l'album collectif sur* le retour de Dieu, *chez Autrement, et pourtant cette histoire ne compte que 19 pages...*

— Oui, c'est vrai. Mais *l'Ascension* est construite autour du chiffre sept et de sa symbolique. Le « héros » rencontre sept autres personnages, au fur et à mesure qu'il s'élève dans la cathédrale. Donc cette division était dictée par la structure même de l'histoire...

— Pour en revenir à la narration à la première personne, le statut des aventures de Julius devient très vite indécidable, pour ne pas dire incohérent. Comment, en effet, concilier ces trois postulats : 1° Il n'est qu'une marionnette, consciemment manipulée par un dessinateur-démiurge ; 2° Il fait lui-même fonction de narrateur ; 3° Ses récits sont tissés de la matière de ses rêves... ?

C'est assez juste, mais je ne me suis pas vraiment posé la question de la cohérence.



Croquis inédit, extrait du cahier de notes de l'auteur

Je marche beaucoup plus à l'instinct. S'il y a une cohérence, elle se situe au niveau poétique, dans la justesse des images… Je veux bien admettre que certaines des idées qui me sont venues après *l'Origine*, et que j'ai retenues parce qu'elles me faisaient vibrer, n'étaient pas forcément en adéquation logique avec les rails sur lesquels je m'étais placé d'abord… Tant pis.

– Comment t'est venue l'idée de l'« anticase », du trou de matière ?

Je n'en sais plus rien. Je ne savais absolument pas comment terminer *l'Origine*. Tout était clair dans ma tête, jusqu'au moment où Julius arrivait dans le lieu de fabrication de son histoire, l'imprimerie. Je crois que l'idée du trou s'est imposée comme une matérialisation du fait qu'il se découvrait personnage de papier… J'ai toujours du mal à finir mes histoires. En ce moment, j'ai assez d'idées pour faire deux nouveaux albums de Julius, mais je n'ai pas encore trouvé comment les conclure, et c'est ce qui me freine… Cette difficulté est peut-être un atout : si mes fins venaient plus facilement, je passerais moins de temps à ruminer mes albums, et ils seraient sans doute moins bons.

— As-tu dû te battre avec l'éditeur ou l'imprimeur pour imposer ce trou dans l'album ?

— Non, pas du tout. Guy Delcourt m'a posé des questions mais ça ne lui a pas fait peur. Comme graphiste, j'avais souvent eu recours à des découpes ou à des pliages à l'occasion de plaquettes et de cartons d'invitation, donc je savais que ce ne serait pas compliqué à réaliser…

— Avec Kafka, l'auteur qui exerce une influence déterminante sur ton travail est manifestement Borges. À quel moment les as-tu découverts ?

— Vers dix-sept ou dix-huit ans… Je relis Borges périodiquement, il est quasiment entré dans mon inconscient. Il faut que je fasse gaffe, car je suis capable de sortir une idée en la croyant originale alors qu'elle viendrait de Borges. Quant à Kafka, il n'est sans doute pas étranger au fait que je dessine en noir et blanc. On ne peut pas imaginer le *Château* autrement qu'en noir et blanc…

— L'univers de Julius est véritablement kafkaïen – pour une fois, cette référence galvaudée ne paraît pas abusive. Il y a cette administration absurde et totalitaire, la crise du logement, les embarras de la circulation, l'obsession de la ponctualité… Ce genre d'univers est manifestement très prégnant chez toi puisqu'on le retrouve ailleurs que dans le cycle de Julius, *par exemple dans l'album "Patte de Mouche" intitulé* la Mutation…

— Je ne pense pas que je puisse expliquer cela. Je n'ai pas réfléchi longuement au monde dans lequel vivrait Julius. Dès le départ, il m'a paru évident qu'il évoluerait dans un univers comme celui-là… Il relève sans doute de mon inconscient… La discipline très stricte qui régnait dans les écoles que j'ai fréquentées doit y être pour quelque chose. Tu parlais de ponctualité : toute mon enfance a été marquée par la trouille d'arriver en retard à l'école, car les retards étaient sanctionnés par des punitions sévères… En ce sens, la création relève pour une part de l'auto-analyse, mais ce sont des choses que je n'ai pas trop envie de soulever : j'aurais peur de tuer le ferment de mon imaginaire… L'univers de Julius me fait rire et me fait peur en même temps. J'en ris parce qu'il me fait peur, c'est donc une forme d'exorcisme…

— Est-ce que tu te sers de la théorie psychanalytique pour élaborer les rêves de Julius ?

— Pas vraiment. Je m'y intéresse, mais seulement d'assez loin. J'ai un peu lu Freud et Jung, mais je n'ai pas approfondi mes recherches dans ce domaine. En revanche, je crois complètement à la psychanalyse ! L'idée d'aider les gens à dénouer les nœuds qui se sont formés dans leur enfance est tout

Les Processus © Guy Delcourt Productions

*Dans « Vers la ligne 12 » (*Encyclopédie de Masse, *T1, 1982) Francis Masse anticipe les moyens de locomotion délirants de l'univers de Julius Corentin Acquefacques.*

simplement merveilleuse. Dans l'histoire des connaissances, Freud me paraît aussi important que Newton ou Einstein…

— J'imagine que parmi les auteurs de bande dessinée, tu as une dette particulière envers Masse…

— Ah oui ! Si Masse n'avait pas existé, je n'aurais peut-être pas fait de bande dessinée. Quand je l'ai découvert, j'ai réalisé jusqu'où il était possible d'aller à travers ce médium. Beaucoup de mes idées lui doivent quelque chose, certainement. J'ajouterai que, comme Masse, je me nourris beaucoup de bouquins scientifiques, d'astrophysique – avec la théorie du chaos –, du néo-darwinisme, etc., ils constituent l'essentiel de mes lectures.

— Pour en finir avec cet inventaire de tes sources, on ne peut qu'être frappé par la parenté qui existe entre ton imaginaire et celui de Schuiten et Peeters. Je pense à ces monuments cyclopéens (ministères, palais, gare, cathédrale, phare…), mais aussi à cet univers un peu désuet, qui semble osciller entre le XIX siècle et les années 1930…

— Bien sûr, je me sens proche d'eux, et de leur interrogation sur l'architecture, l'urbanisme… Cependant je n'ai lu que très peu de leurs albums, et lorsque j'ai commencé Julius, je ne devais pas en connaître davantage que deux ou trois chapitres de *la Fièvre d'Urbicande* parus dans "(À Suivre)". Je n'entre pas toujours complètement dans leurs histoires, mais je trouve certains de leurs tableaux magnifiques… Pourtant, je crois que c'est par la conceptualisation de nos histoires que nous nous ressemblons, alors que nous différons par la poésie. Après la parution de *l'Origine*, François Schuiten m'avait écrit une lettre très élogieuse, qui m'avait fait un plaisir fou. Depuis, nous nous sommes rencontrés quelquefois, et nous n'avons pas besoin de nous parler beaucoup pour échanger des choses fortes…

— L'accumulation de visages grimaçants est une image récurrente dans tes planches. C'est une image assez inquiétante, qui semble exprimer une menace physique…

— Mmmh… Peut-être qu'avec les années, je deviendrai complètement agoraphobe…

— Les masques du peintre James Ensor ne sont pas très loin…

— Tu as raison de parler de masques, c'est vraiment comme ça que je le ressens… Dans une scène à laquelle je pense souvent, et que je finirai certainement par dessiner, Julius se retrouverait au milieu d'une foule où tout le monde aurait le même visage que lui. Soudain, tous ces personnages enlèvent leur masque de Julius et révèlent autant de visages différents. Mais il s'agit encore de masques, et quand ils enlèvent ceux-là, ils redeviennent tous semblables à Julius… Cette notion de masque est sûrement liée au sentiment de solitude. Nul n'est plus solitaire que celui qui est différent, au milieu une foule…

— Haddock à l'opéra, seul parmi les perroquets en smoking…

— Exactement. Voilà une image qui m'a profondément marqué. D'ailleurs, toutes les images de rêve chez Hergé sont fortes et mémorables. Ce sont les images où, à mon sens, il explose complètement !

— En fait, dans chacune de ses histoires Julius est confronté à une forme de double. Et le thème de la ressemblance revient sous d'autres formes : la gémellité des frères Dalenvert, les reflets, les scènes qui se répètent, etc…

— Oui. Je suis du signe du Gémeau. Et je fonctionne toujours en binôme, au sens où je recherche mon double. Le fait de travailler avec Philippe Leduc — Gémeau lui-même — en est un bon exemple. Peut-être que je recherche le petit frère que j'aurais bien aimé avoir, alors que j'étais le benjamin de la famille…

— Dans le Processus, *la scène de l'usine à rêves rend hommage au surréalisme. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce mouvement ?*

— Ce que je retiens des surréalistes, c'est avant tout leur éthique de la liberté. Le

fait d'avoir proclamé qu'il n'y avait définitivement plus de règles ! En termes de création, la liberté n'est certes pas antinomique avec l'idée de contrainte. Mais si on construit un mur, il faut le construire le plus haut possible ; l'effort qu'il faut produire pour franchir le mur te fait alors accéder à une liberté d'autant plus grande. Personnellement, je n'ai jamais été autant déliré que dans les écoles de curés où je me sentais enfermé… Le surréalisme enseigne aussi l'importance des images et de la rêverie, et le fait que deux cailloux tout à fait communs, mis côte à côte, peuvent produire un diamant. Pour moi, l'idée de la gare qui se déplace était une idée surréaliste…

— *Surtout s'il s'agit de la gare de Perpignan !… Pour parler d'autre chose, il est frappant que le récit intitulé* la Mutation *obéit à un schéma exactement contraire à celui de* l'Ascension. *Dans le premier cas, le personnage d'Albert descend progressivement jusqu'au dernier sous-sol ; dans le second, le protagoniste s'élève de l'« enfer », situé tout en bas de la cathédrale, jusqu'au sommet de la plus haute tour…*

— Oui, parce que les deux histoires obéissent précisément à une logique inversée. En même temps, d'une certaine façon elles se rejoignent. Albert perd la mémoire de plus en plus ; il ne vit plus que dans le présent et il accède ainsi à une forme d'éternité. Le héros de *l'Ascension*, lui, s'approche petit à petit d'une révélation : il découvre que la connaissance du monde se confond avec la connaissance de soi-même. Ce sont deux fables philosophiques sur l'appréhension totale du monde…

— *Après avoir publié quatre albums de* Julius *en cinq ans, pourquoi marques-tu une aussi longue pause ?*

— J'ai traversé une période un peu difficile, pendant laquelle j'ai été malade, dépressif, rongé par le doute. J'ai peut-être eu le sentiment d'avoir tout dit, de m'être vidé… Par ailleurs, je me suis rendu compte qu'en travaillant pour Lucie Lom le jour et en dessinant mes histoires la nuit, je sacrifiais ma vie de famille. Aujourd'hui, j'ai compris à quel point il est précieux de passer du temps avec ses enfants… Et puis j'arrive à un âge où je ne peux plus me permettre de ne dormir que trois ou quatre heures par nuit. On ne tient pas longtemps à ce régime-là ! Lucie Lom me prend beaucoup de temps et d'énergie. Donc, je ne sais pas quand je referai un album, il faudra en tout cas que j'en sente la nécessité et que je dispose d'un scénario où tout me plaise. Je respecte trop la bande dessinée pour ne la faire qu'à moitié… J'attendrai le temps qu'il faudra. Je ne suis pas shooté à la bande dessinée, même si c'est quelque chose de très important pour moi.

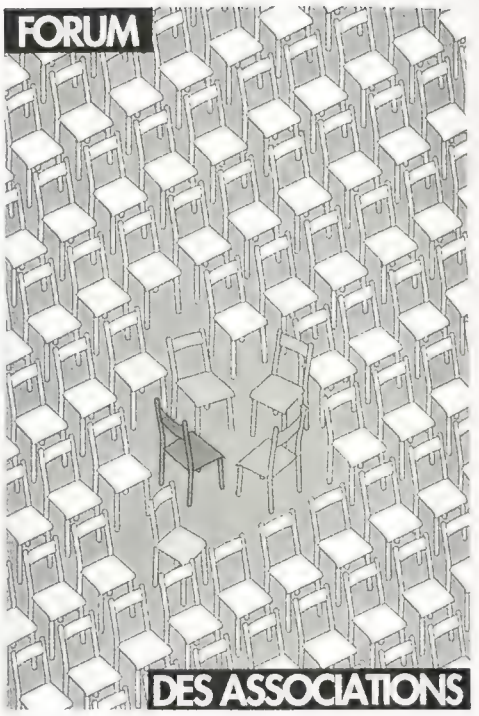
— *On peut s'étonner de ne pas te voir impliqué dans l'aventure de l'Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle), qui, semble-t-il, devrait t'intéresser au premier chef…*

— Je reçois les comptes rendus des réunions de l'Oubapo et ça m'excite énormément, mais je me dis que si je rentre là-dedans, ce sera une contrainte de plus et j'aurai encore moins de temps pour rêver à mes propres histoires…

— *Quand tu évoques ton travail de graphiste, tu mentionnes souvent l'« éthique » de ce métier. Pour terminer cet entretien, j'aimerais que tu explicites ce que tu entends par là…*

— L'éthique consiste à toujours se poser la question du sens, et de la responsabilité que représente le fait de diffuser des images. Il y a tellement d'irresponsabilité, de violence (physique ou symbolique) et de surenchère dans les images que nous proposent les journaux, la pub, etc., que ça en devient effrayant. On devrait concevoir chaque image comme si elle était unique, irréversible et définitive, et peser l'influence qu'elle peut exercer sur les personnes qui y seront exposées. À la rigueur, une bande dessinée, les gens font la démarche de l'acheter. Mais une affiche s'impose à des gens qui ne l'ont pas choisie. La responsabilité de ceux qui l'ont conçue est, dès lors, beaucoup plus grande.

Propos recueillis le 23 octobre 1998.



Trois affiches conçues ou réalisées par Lucie Lom

Laurent Gerbier

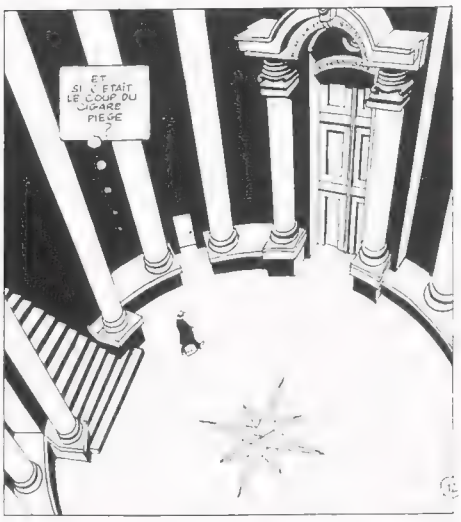
Les pièges de l'analogie

Marc-Antoine Mathieu est un auteur de bande dessinée atypique. Auteur rare, d'abord : un album introuvable chez G. Leroy (*Lamou*, en 1980), quelques planches pour "Morsures" avec son frère Jean-Luc, un petit album chez Futuropolis (*Paris-Mâcon*, en 1987), ont précédé la série des *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* chez Delcourt (*L'Origine*, 1990 ; *La Qu...*, 1991 ; *Le Processus*, 1993 ; *Le Début de la fin*, 1995), et les deux petits volumes dans la collection "Pattes de Mouche" de l'Association (*La Mutation*, 1997, et *Le Cœur des ombres*, 1998). On retrouve d'ailleurs Mathieu dans plusieurs projets de l'Association (notamment dans le collectif *Périphéries*), ainsi que dans un autre volume collectif (*Le Retour de Dieu*, chez Autrement, collection "Histoires graphiques"). De 1980 à 1998, c'est toujours le même noir et blanc très contrasté, au trait de plus en plus sûr, sobre, dépouillé, remplissant chaque case et chaque planche comme un œuf. Le dessin semble procéder d'une facilité si naturelle que la parcimonie des livraisons de son auteur surprend. C'est que Mathieu ne pratique la bande dessinée que comme un hobby : scénographe avant tout (il démontre régulièrement ses talents à Angoulême), il a l'habitude de manier les images dans l'espace, et sa façon de traiter les contraintes de la bande dessinée porte la marque de cette habitude. Face aux contraintes de la narration graphique, il cherche en permanence à inventer des mécanismes de déplacement qui lui permettent d'ajouter de la profondeur de champ à son travail.

Ce déplacement joue sur tous les plans : graphique, bien sûr, comme l'illustre en particulier la série des quatre *Julius Corentin Acquefacques*, mais aussi narratif. Dans la construction de ses scénarios comme dans la fabrication matérielle de ses planches, Mathieu joue en permanence avec les codes et les normes. Comment ce jeu narratif et graphique parvient-il à constituer un univers cohérent ? Comment les déplacements que Mathieu impose au lecteur finissent-ils par le prendre au piège d'une histoire dans laquelle au fond le personnage et le lecteur se trouvent finalement aussi perdus (et ravis) l'un que l'autre ?

C'est avant tout dans la construction d'un univers saturé que Mathieu prépare le piège narratif qui se referme sur le lecteur. L'univers de la ville anonyme où prennent

L'Origine © Guy Delcourt Productions



L'Origine © Guy Delcourt Productions

place les aventures de Julius Corentin Acquefacques (nom qui fait phonétiquement référence à Kafka) est celui d'une bureaucratie étouffante et surpeuplée : d'immenses avenues, noires de piétons tous semblables, mènent à d'improbables ministères aux architectures mussoliniennes. Des appartements minuscules abritent des populations entassées, tandis que les plus démunis sous-louent les consignes automatiques de la gare sous l'œil vigilant d'un service de l'espace libre, qui veille à ce que la gestion rationnelle des volumes soit la plus stricte. D'ahurissants systèmes de déplacement (rails suspendus, vélos équilibristes, taxis-wagonnets), redoublent par en haut l'entassement des hommes, qui investissent jusqu'aux cages d'ascenseurs pour survivre. Le monde de Mathieu est donc plein, comme sont graphiquement pleines ses cases et ses planches : pas de ciel, pas d'horizon, un surpeuplement constant d'objets et de personnages posés sur un espace qui, tout en les distribuant rigoureusement, les soumet sans cesse au risque de l'éparpillement (cf. la première planche de *La Qu...*). En effet cet agencement d'objets et de cases semble sans cesse sur le point d'éclater. Comme Claudel (à propos de *La Ronde de Nuit* de Rembrandt), on pourrait dire que les planches de Mathieu présentent toujours le visage d'« un arrangement en train de se désagréger » (*L'Œil écoute*, Gallimard, page 48).

Mais c'est que le récit, comme chez Carroll ou Kafka, est toujours persillé de rêve : ainsi, la saturation de l'univers est soumise à un ordre qui n'est peut-être que fantasmé, et qui révèle dans les réveils brutaux du héros au début de chaque album son essentielle inconstance. Si bureaucratie il y a, c'est donc une bureaucratie onirique : la gestion des rêves se fait en reconstruisant des logiques, des codes, des normes, et en les jouant. Le détournement des codes graphiques auquel Mathieu ne cesse de prendre plaisir (case vide, spirale de papier, mélange de dessin et de photo, album-miroir) se double d'un jeu analogue sur les codes narratifs (l'ordre séquentiel du récit lui-même est mis à rude épreuve, tordu, et contourné). Mais Mathieu ne cherche jamais à dépasser les contraintes de la bande dessinée par l'excès (couleurs explosives, cadrages impossibles, lignes mélangées, scénarios tortueux) : c'est au contraire en les minant de l'intérieur, en les prenant très (trop) au sérieux, qu'il entend s'en libérer. Ce choix est conforme à la thèse de Perec selon laquelle c'est la contrainte qui produit de la liberté créatrice (et l'on trouve une rue Georges Perec dans la ville plane de la gare, page 36 de *La Qu...*). Ainsi Mathieu choisit-il d'appliquer à la lettre les contraintes spécifiques de la bande dessinée. Le découpage en cases, en planches, l'enfermement du récit en des instants successifs que le lecteur devra recomposer en séquences continues, l'incompréhensible pérennité d'une case évanescente, l'impossible désir de la troisième dimension, la répartition harmonieuse des noirs et des blancs, sont autant de données que Mathieu intègre dans son récit. Dans son récit, et pas seulement dans son dessin : la force de Mathieu, c'est d'avoir construit une bande

Le Processus © Guy Delcourt Productions

Le Début de la fin © Guy Delisle Productions

dessinée qui ne parle, sans en avoir l'air, que de la technique et des contraintes de la bande dessinée.

Si chacun des volumes de la série des *Julius Corentin Aquefacques* est une petite machine autonome, un dessein commun s'y dévoile cependant : mettre en scène, dans une bande dessinée, les processus et les codes qui régissent justement la création d'une bande dessinée. En ce sens, les effets graphiques et narratifs sont tous à lire « au pied de la lettre » : une case est une case, et une chambre vue d'en haut n'est donc pas seulement dessinée comme une case : elle est, elle-même, case à sa façon (*Le Processus*, page 28). De même, un trou dans la page n'est pas seulement une hypothèse terrifiante envisagée par les personnages, mais une réalité physique qui, parce qu'elle est là, au premier degré, donne un relief terriblement inquiétant au discours des phylactères en deux dimensions (*L'Origine*, pages 41-42). Enfin si l'on construit un récit destiné à se répéter indéfiniment, alors il faut matériellement montrer cet enroulement dans une spirale où se retrouve tout l'album s'écroulant sur lui-même (*Le Processus*, pages 37-39 puis 48).

S'il faut dans ce sens chercher à Mathieu un héritage, ce serait peut-être du côté des recherches du Winsor McCay de *Little Nemo in Slumberland* ou du Fred de *Philémon* qu'on pourrait le trouver : il s'agit toujours de prendre au sérieux un élément de la construction symbolique d'une bande dessinée pour le rendre visible alors que sa fonction est précisément de disparaître. Les lettres des mots « Océan Atlantique » ne se trouvent dans aucune étendue d'eau, mais leur présence dans les représentations des atlas est destinée à donner au lecteur une information supplémentaire, que le dessin ne lui fournit pas. Le génie de Fred est d'avoir été au bout de la logique graphique, en considérant cette information comme un élément graphique comme les autres, et en s'autorisant donc à le faire coloniser par ses personnages : il s'agissait, avant même d'envisager tous les jeux de constructions que cet artifice rend possible, de refuser la nature disparaissante des symboles pour les réintégrer de force dans le dessin[1].

Mathieu procède au fond de la même façon lorsqu'il situe son personnage dans un univers qui est, au sens strict, une bande dessinée : la ville, les chambres, les bureaux constituent autant de cases, de planches et de phylactères ; et les interrogations qui forment la trame des aventures de Julius

LA PAGE 27!
COMME ARRACHÉE D'UN ALBUM, ELLE AUSSI!
ET TOUJOURS CE TITRE ÉTRANGE: "L'ORIGINE"!
QU'EST-CE À DIRE???
JE SUGGÈRE QUE NOUS CESSIONS DE PARLER EN MÊME TEMPS..
OUI... C'EST MIEUX.
OUI... C'EST MIEUX.
MANIFESTEMENT, JULIUS, VOUS SEMBLEZ ÊTRE À LA RECHERCHE DE QUELQUE CHOSE...
...DANS UNE LIBRAIRIE... OU... UNE BIBLIOTHÈQUE.. À LA RECHERCHE D'UN LIVRE PEUT-ÊTRE... OU... DE L'ALBUM!!
...ET NOTEZ CETTE IMPRESSION DE "DÉJÀ VU"...
COMME SI VOUS AVIEZ DÉJÀ CONNAISSANCE DE CE QUI VA SE PRODUIRE...
...CE QUI POURRAIT SIGNIFIER QUE LA PAGE 27 VA RÉELEMENT SE PRODUIRE!
CETTE IMPRESSION DE DÉJÀ VU"
OUI.. MAIS QUAND?
ATTENTION! "IL" REVIENT...

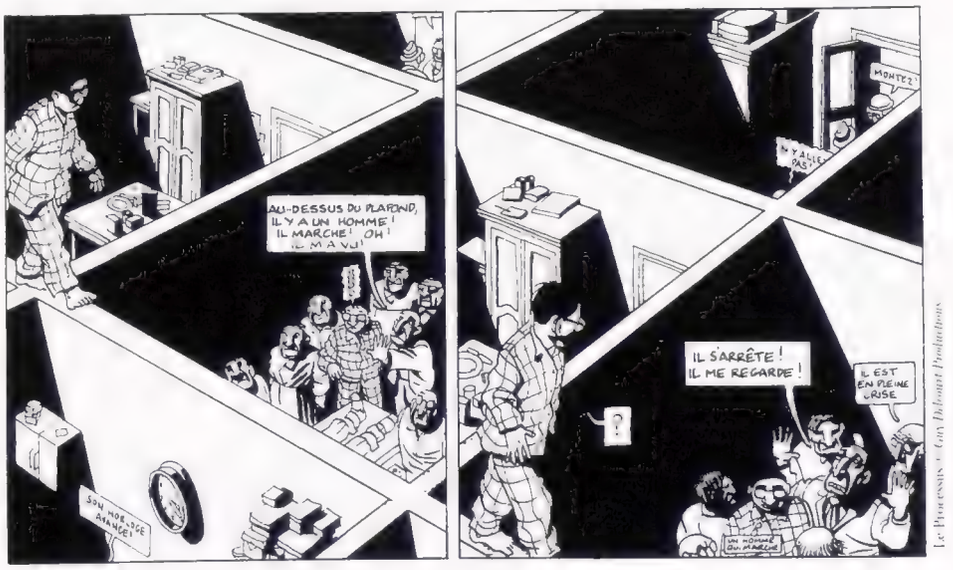
Corentin sont celles d'un personnage qui découvre sa nature de bande dessinée. Très systématiquement, chacun des quatre albums de la série s'attaque donc à un trait spécifique de la bande dessinée : *L'Origine* montre Julius Corentin recevant par la poste les planches de l'album que le lecteur est lui-même en train de lire, et découvrant à cette occasion qu'il évolue dans un univers dessiné en deux dimensions ; *La Qu...* amène le héros à ouvrir le plafond du monde pour l'inonder de couleur (alors que les quatre albums sont en noir et blanc) ; *Le Processus* met en évidence les difficultés d'une narration temporelle représentée dans une distribution spatiale de dessins (ainsi Julius Corentin doit retrouver la « bonne case » pour retrouver le « bon moment » où renouer le fil de son histoire) ; enfin *Le Début de la fin* illustre avec brio (mais en cédant parfois à un formalisme strict dont les trois précédents albums avaient su se garder) les paradoxes de la réversibilité des choix graphiques et narratifs.

L'Origine © Guy Delcourt Productions

Ces quatre discours sur la bande dessinée, puisque c'est au fond ainsi que l'on pourrait caractériser le travail de Mathieu, sont tous placés sous le signe du rêve : l'exergue onirique qui les ouvre tous pourrait être lue, chaque fois, comme un prologue adressé au lecteur et destiné à le familiariser avec les codes et les conditions de l'expérience singulière qui va être tentée devant lui. Ainsi la première planche de *L'Origine*, montrant Julius Corentin debout sur une surface blanche géométriquement quadrillée, établit d'emblée le principe de lecture : le monde dans lequel le héros va se déplacer est lui-même distribué en cases, ou en espaces analogues à des cases.

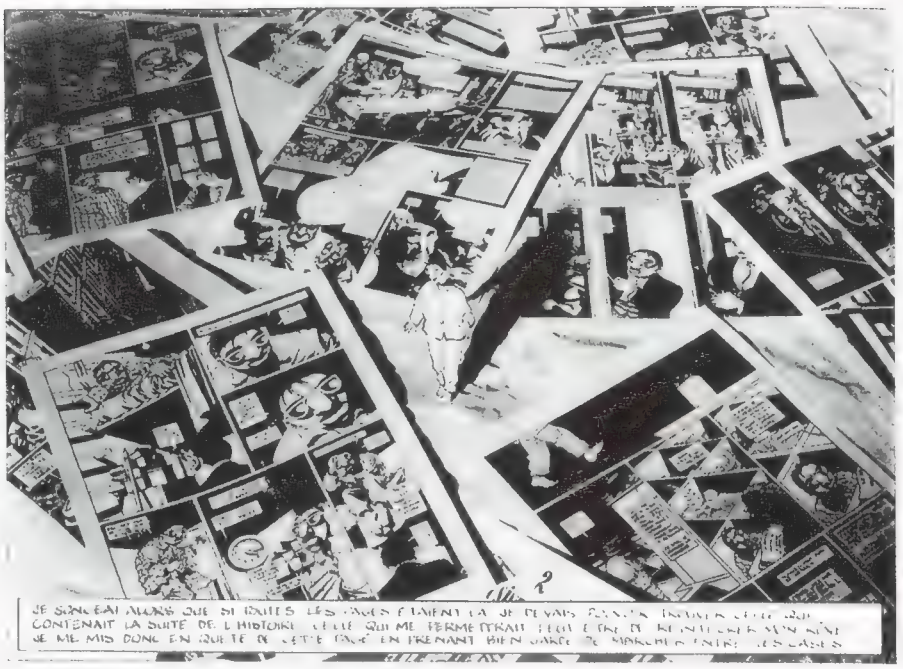
Il est facile de repérer les occurrences successives de cette analogie : *L'Origine* est truffée de ces images d'entassement, de découpage, d'empilement vertical. Depuis les habitations (vues de l'intérieur comme de l'extérieur) jusqu'aux pupitres des employés du ministère (page 19), tout est composé de verticales et d'horizontales entrecroisées. Les scènes les plus signifiantes se trouvent pages 38 et 39 : dans les bureaux du professeur qui a enfin compris que son monde était une création bi-dimensionnelle, les tables et surtout les fenêtres reproduisent exactement le quadrillage des planches de l'album lui-même. On retrouve le même type de jeu sur les quadrillages dans *La Qu...* (pages 11 à 13, où le quadrillage est constitué par les rubans mesureurs des contrôleurs d'espace vital qui inspectent la chambre de Julius-Corentin ; puis page 36, dans les plans des logements sans murs de la gare). L'analogie devient flagrante dans *Le Processus*, où elle est d'ailleurs enfin explicite : les chambres que Julius-Corentin voit d'en haut, en se promenant sur leurs murs sans plafond, sont autant de cases (pages 24-25). On s'aperçoit bientôt que ces cases ne sont pas seulement des chambres (c'est-à-dire des espaces), mais bien des moments : elles correspondent toutes à des épisodes de l'album que l'on est en train de lire (pages 28-29). Puis, comme déjà dans *La Qu...*, cet espace propre à la bande dessinée se creuse : dans *La Qu...*, c'était le phare qui amenait au récit sa troisième dimension ; ici c'est le vortex, matériellement inscrit dans l'album par une spirale de papier reliant les pages 37-38 aux pages 39-40, qui fait passer Julius du plan des cases au volume de la photographie. Julius reprend alors son errance entre des photographies des crayonnés des pages précédentes, et l'on constate alors que les cases où, plus tôt, il était tombé comme dans des chambres sans plafond sont en fait réellement des cases dans lesquelles il tombe maintenant comme dans des planches de bande dessinée abandonnées par leur dessinateur (pages 41-43, comparer avec la page 34).

Ainsi les effets de quadrillage graphique sont bien des inscriptions analogiques du travail de bande dessinée dans le récit lui-même, et l'histoire n'est plus seulement celle de l'homme Julius Corentin, mais bien celle de Julius Corentin, personnage de bande dessinée, confronté aux affres de son

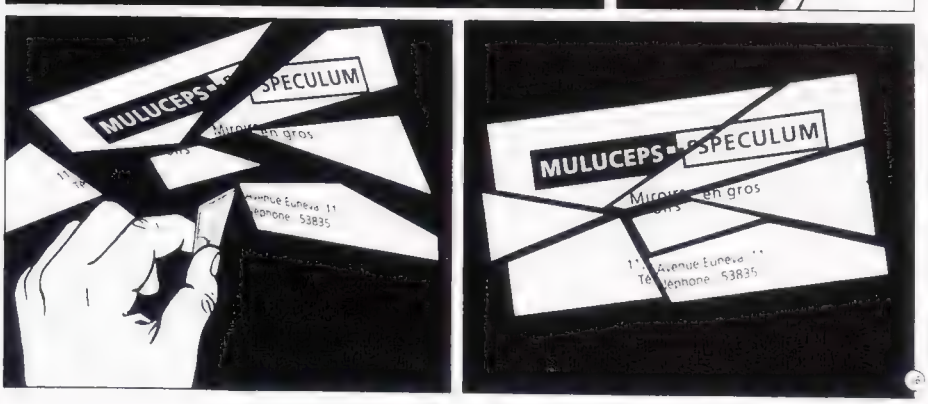


Le Processus © Guy Delcourt Productions

propre engendrement comme personnage dessiné. Cet engendrement se joue dans la multiplication des codes graphiques, des codes narratifs et de leur mise en abyme (un album sur la création, un album sur la couleur, deux albums sur la structure matérielle et discursive du récit) ; mais cette mise en abyme n'est pas seulement un artifice rhétorique, ni un exercice de style purement formel – encore que le dernier album de la série ne soit pas loin, comme on l'a déjà soupçonné, de céder parfois à la tentation du formalisme. En effet, la représentation en bande dessinée du processus de création de la bande dessinée ne se contente pas de bâtir une redondance esthétiquement intéressante : le processus, systématiquement, dérape. Mathieu ne se contente pas de montrer la genèse d'une bande dessinée, ni de raconter une histoire qui constitue métaphoriquement une description des contraintes de la bande dessinée : il laisse sciemment la machine s'enrayer, les personnages soupçonner leur nature, le récit se briser et se recomposer. Cette fragmentation (qui n'est jamais aussi visible que dans l'explosion du miroir du *Début de la fin*, planche 16[2]) empêche le jeu des analogies de se réduire à un pur et simple « procédé ». Mathieu rappelle en cela les essais de Vincent Hardy, qui tentait également à sa manière d'explorer, par l'analogie entre le récit et le processus même qui l'engendre, les apories de la création en bande dessinée[3]. Chez l'un comme chez l'autre, imparfaite, la construction analogique ne fait au fond que redoubler la crise qui est le sujet véritable des albums. Cette crise est, avant tout, celle du singulier : singularité du personnage perdu dans la masse de ses répétitions graphiques de case en case et de planche en planche[4], singularité du lecteur obligé de se construire une lecture au hasard des bribes de codes en déroute.



Le Processus © Guy Delcourt Productions



Le Début de la fin © Guy Delcourt Productions

C'est la raison pour laquelle les jeux sur la foule, l'intrication, la ressemblance, l'identité, ont une telle importance : qu'est-ce qui singularise Julius ? Qu'est-ce qui, dans ses multiples états (lui-même et son alter ego mal réveillé dans *le Processus*, lui-même et son reflet dans *le Début de la fin*), en fait un être particulier, détaché de la foule des visages qui peuplent les décors de Mathieu ? Question carrollienne, proche de celle d'Alice qui se demande ce qui subsiste d'elle à travers ses variations de stature. C'est cette identité sans cesse perdue qui pousse la série à se clore sur l'album miroir, qui a deux débuts et pas de fin, hormis cette page centrale (planches 25 et -23) où Julius traverse son propre reflet : ce croisement qui replie toutes ses aventures sur elles-mêmes est au fond le seul lieu de sa singularité, et il n'est pas anodin qu'au moment même où elle semble graphiquement se concentrer pour se saisir enfin (les lignes de fuite tracées par les cheminements de Julius et de son reflet convergent vers le centre du miroir), elle explose aussi-

tôt (le lecteur tournant « classiquement » la page avant de retourner l'album entrevoit l'image exactement inverse, celle des deux Julius aux chemins divergents depuis le miroir).

Mais si la singularité du personnage est envisagée de façon très carrollienne (à travers un miroir), cette singularité est aussi celle des événements : qu'a fait Julius ? Pourquoi tout cela lui arrive-t-il, à lui ? La question est cette fois kafkaïenne, et rend particulièrement riche de sens le jeu sur les normes, lesquelles sont censées définir en toute neutralité les conditions selon lesquelles l'événement advient et la singularité se comprend. En les minant sans cesse, en faisant de ses codes graphiques des éléments producteurs du récit lui-même, Mathieu met en crise cette neutralité, et montre que ces normes, graphiques et littéraires, provoquent l'événement autant qu'elles l'accueillent.

C'est ainsi le lecteur lui-même qui est convoqué par la construction des quatre albums, parce que c'est son regard qui est au centre de ce problème : qu'est-ce qui fait que le lecteur comprend les codes visuels et narratifs, et y adhère ? Comment se construit-il sa singularité de lecteur face à un univers qui d'abord lui impose ses codes et ensuite les mine en permanence de façon souterraine ? La réponse à cette question, bien sûr, n'appartient qu'à chaque lecteur. La force de Mathieu est de la rendre cruciale, au moyen d'une série de procédés dont nous voudrions conclure en affirmant qu'ils relèvent tous de l'analogie, et non de la métaphore.

Le concept d'analogie est en effet fondamental pour traiter ce type de problème : l'analogie se définit, pour aller à l'essentiel, comme une ressemblance de rapports, et non comme un simple rapport de ressemblance. Les analogies ne procèdent pas à un simple déplacement (Mathieu ne construit pas plus que Kafka, Lewis Carroll, Buzzati ou Terry Gilliam des métaphores, décryptables ou interprétables) mais construisent et enchâssent des structures qui renvoient les unes aux autres (la mise en abyme, la chute, l'itération). La distinction n'est pas purement verbale : des métaphores ont une règle, qui permet d'en reparcourir à l'envers le cheminement (partant de l'image, on peut remonter à ce qu'elle représente). Les analogies, en revanche, peuvent déployer à l'infini une panoplie de plans mimétiques les uns des autres, sans qu'il soit possible à coup sûr d'identifier dans cette multiplicité une hiérarchie de modèle à copie. Qu'est-ce qui vient en premier ? Le procédé graphique, ou le récit, ou le personnage, ou la simple idée du quadrillage élastique des contrôleurs d'espace, ou l'interrogation sur le statut du lecteur ? Quelle est la vérité de cette distribution d'images ? Qu'est-ce qui fait, dans cette distribution sans ordre apparent, leur force ? Cette interrogation ouverte prend la forme d'une production libre, proposée à un lecteur libre de se perdre dans les labyrinthes de Mathieu pour y bâtir son interprétation :

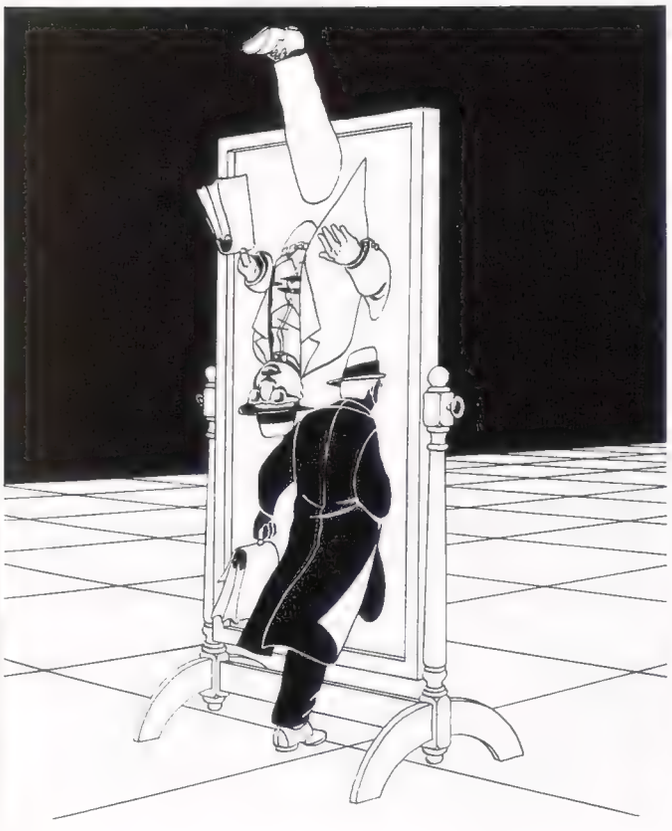
« *Et quand ces produits se produisent, quelque chose se passe. Incapable de dire quoi, sinon un foutu délire d'interprétation* » (Alain Rey, *op. cit.*, p. 46-47) ■

Les efforts menés par les dessinateurs de bande dessinée pour réintégrer l'élément textuel dans la matière graphique elle-même ont été étudiés par Benoît Peeters dans *Case, planche, récit* (Casterman, 1991, p. 96 sq.).

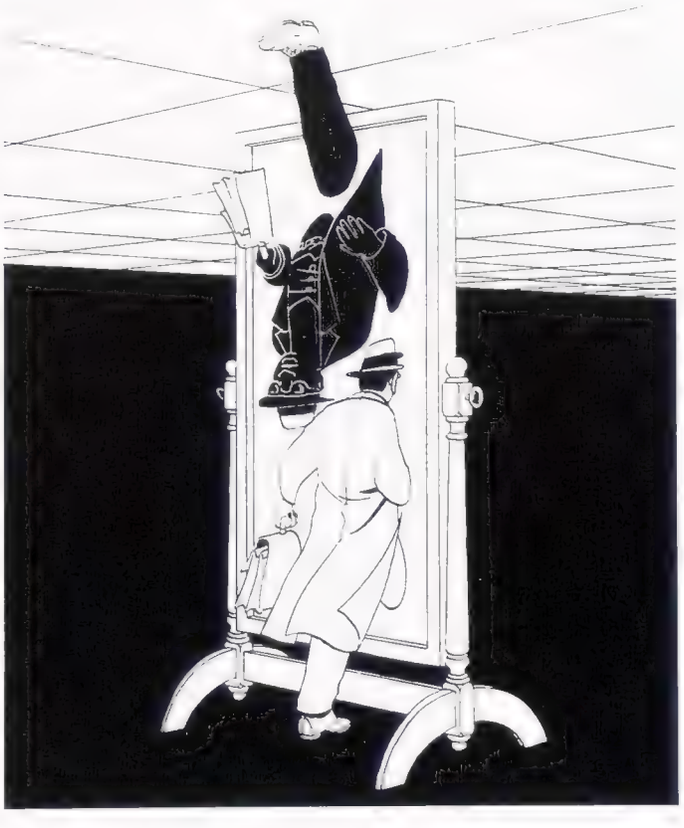
Le quatrième volume des aventures de Julius Corentin Acquefacques n'est pas paginé puisqu'il est réversible : il est composé dans le premier sens de 25 planches numérotées de 1 à 25 et dans l'autre de 23 planches numérotées de -1 à -23.

Voir tout particulièrement les deux volumes *Insolitudes* (Vents d'Ouest, 1984) et *Vincent Hardy* (Vents d'Ouest, 1993).

« Le dessin ne connaît ni synonymes ni pronoms. Il faut montrer et remontrer Popeye, Donald ou Tarzan, faute de pouvoir leur vouer plusieurs signes » (Alain Rey, *Les Spectres de la bande*, Minuit, 1978, p. 44).



Le Début de la fin p. 23 © Les Débuts Productions



Le Début de la fin p. 23 © Les Débuts Productions

Genres et séries

La notion de genre et le principe de la série structurent environ 90 % de l'offre actuelle, dans le domaine de la bande dessinée. Tout questionnement sur la problématique du scénario et même, plus largement, toute réflexion sur la création, ne peuvent faire autrement que de s'affronter à ces deux « matrices » de l'invention. Pour les auteurs, pas d'autre alternative que de se soumettre ou de résister à leur impérialisme. Le dossier qui suit soumet d'abord le phénomène de la série à une interrogation à la fois économique et culturelle, pour s'intéresser ensuite, spécifiquement, à trois genres parmi d'autres : la fiction historique (Patrick Cothias valant ici comme cas d'espèce), le fantastique et l'érotisme.

Fable de Venise © *Ed. Casterman*

Thierry Groensteen

L'empire des séries

Les catalogues des grands éditeurs de bande dessinée se déclinent principalement en séries proposant un nombre sans cesse croissant d'aventures du même personnage : le héros. Cette soumission de la création à une logique industrielle est souvent perçue comme consubstantielle au 9e art, les auteurs eux-mêmes imaginant rarement une autre voie d'accès à la notoriété. Je tenterai, dans ces pages, une analyse globale de cette emprise du principe de la série sur la bande dessinée.

Il existe dans la Cité des Doges, au fond de certaines cours, quelques portes dérobées. À la dernière planche de *Fable de Venise*, on peut voir Corto Maltese frapper à l'une d'entre elles. Il se déclare prêt à quitter cette histoire et demande au portier « à entrer dans une autre histoire, dans un autre endroit ».

Ce que cette image exemplifie n'est rien d'autre que le destin ordinaire des héros de bande dessinée : sitôt qu'ils se tirent à leur avantage d'une aventure qui leur a coûté beaucoup de sueur, quelquefois même du sang et des larmes, ils se remettent en quête de nouveaux exploits. Rien ne paraît devoir rassasier leur soif de voyages, d'enquêtes, d'affrontements. Rien n'entame leurs trésors de vaillance.

Le héros de bande dessinée vit sous le régime de l'éternel retour. Ses aventures se poursuivent *ad libitum* — autant, du moins, que l'accompagne la faveur du public, mesurable à l'évolution des ventes et, partant, des tirages. Car le principe de la série, selon lequel s'organise toute la production traditionnelle, a le commerce pour justification première. Il s'agit, pour les auteurs comme pour leurs éditeurs, de faire fructifier un investissement.

Du feuilleton à la série

De Henry James et Dostoievski à Kundera, le roman a su faire un usage magistral de la polyphonie. *Guerre et Paix* reste peut-être l'exemple même de l'œuvre où l'attention se déplace sans cesse de tel groupe ou personnage vers tel autre groupe ou personnage, le livre consistant en une orchestration des points de vue et un dialogue des consciences. De tels romans demeurent pourtant minoritaires. Qu'il écrive à la première ou à la troisième personne, l'écrivain s'attache le plus souvent à un personnage privilégié, focalisant l'intrigue sur ses faits et gestes. Le récit de fiction se résume fréquemment à l'histoire de quelqu'un. Réciproquement, tout individu est porteur d'une histoire susceptible d'être racontée, celle de sa vie.

Michel Butor estimait que cette forme dominante aux XVIII[e] et XIX[e] siècles (le roman comme narration des aventures d'un individu) « est de toutes la plus "romanesque" mais au mauvais sens du mot, car, comme l'identification du lecteur au héros s'y fait sans à-coups, c'est elle qui permet la lecture la plus paresseuse. » Il ajoutait : « Notre habitude de cette forme fait que nous tentons d'y réduire des œuvres d'une structure toute différente… *Les Misérables* deviennent "*Les Aventures de Jean Valjean*" [1]».

La littérature populaire et la littérature de jeunesse nous ont accoutumés à ce genre de titres, promesses de plaisirs renouvelables. Une histoire nous a-t-elle diverti ? Nous sommes invité à retrouver le même personnage aux prises avec d'autres épreuves aussi riches en *suspense*, en émotion ou en humour. Cette promesse fonde le pacte implicite que chaque série passe avec son public. On peut ainsi multiplier les retrouvailles avec le Club des Cinq ou avec Bob Morane, s'abonner aux aventures de Nick Carter, James Bond, Harry Dickson, San Antonio ou Maigret…

Historiquement, les séries se sont développées comme une conséquence de la publication des romans en tranches quotidiennes dans la presse. En France, la vogue du roman-feuilleton est née, comme le rappelle Francis Lacassin, « de la concurrence acharnée qui [opposa] Emile de Girardin et Dutacq, directeurs de deux journaux nés le même jour (1[er] juillet 1836) : "La Presse" et "Le Siècle". [2]» Balzac publia quelque vingt romans en fragments dans les quotidiens ; Dumas découpa son *Comte de Monte-Cristo* en cent-trente-neuf livraisons. Les séries prolongeront, en librairie, cette logique de la fidélisation. À la suite des *Trois Mousquetaires* viendront *le Vicomte de Bragelonne* puis *Vingt ans après*. D'autres auteurs sauront intensifier la cadence. Souvestre et Allain donnent un bel exemple de fécondité, en signant quelque trente-deux *Fantômas* entre 1910 et 1914 ! C'est l'année suivante, en 1915, que la France découvre le feuilleton cinématographique. Venus d'Amérique, les films à épisodes, ou *serials*, invitent le public à revenir dans les salles pendant dix, douze ou quinze semaines avant de connaître le fin mot d'une histoire à multiples péripéties et rebondissements [3].

Dans le domaine de la bande dessinée, les premiers personnages récurrents remontent au XIX[e] siècle. Il s'en fallut de peu que Rodolphe Töpffer ne fût aussi l'inventeur de la série ! Son *Monsieur Crépin*, dont les premières (més-)aventures avaient été contées dans l'album de 1837, faillit revenir dans un autre épisode qui se serait appelé *Mr Crépin à Vichy*. Après avoir été aux prises avec les pédagogues, l'infortuné bourgeois aurait eu maille à partir avec les médecins. Lui-même abonné aux cures, Töpffer était malheureusement déjà trop malade pour concrétiser ce projet de suite, qu'il ne fit qu'évoquer dans sa correspondance.

C'est dans le cadre d'histoires courtes, limitées à quelques pages, voire à une seule, que l'on vit apparaître les premiers protagonistes stables. Je songe particulièrement au *Pierrot* de Willette, figure centrale de nombreuses saynètes muettes données d'abord au "Chat noir" (dès 1882), puis héros éponyme d'un hebdomadaire fondé par l'auteur, "Le Pierrot" (1888). Mais Willette n'avait pas l'exclusivité de ce personnage, qui hante l'imaginaire de l'époque et dont nombre d'artistes (dessinateurs, mimes, poètes, peintres) s'emparent parallèlement [4]. En somme, Willette a seulement introduit dans la bande dessinée un « type » symbolique, comme l'avaient été Robert Macaire, Mayeux ou encore Joseph Prudhomme dans la caricature quelques décennies plus tôt.

La presse enfantine illustrée accueille d'abord peu de héros récurrents [5]. Christophe est, à cet égard, un cas particulier, quelque peu ambigu. Ses diverses créations — *la famille Fenouillard*, *le savant Cosinus*, *le Sapeur Camember*, pour m'en tenir aux principales — ont chacune fourni la matière à un album unique, après avoir été prépubliées dans "le Petit Français illustré" sous forme de feuilletons. Il ne s'agit donc pas de séries à proprement parler. Cependant, il s'y attachait certainement, pour les lecteurs du journal édité par Armand Colin, un « effet de série », en raison d'une double singularité dans l'écriture même de ces histoires. D'une part, l'intrigue est suffisamment lâche, chez Christophe, pour que nombre de planches, tout en s'inscrivant dans une continuité narrative, donnent l'impression d'être un récit en soi, autosuffisant. D'autre part, la publication de ces différentes histoires était enchevêtrée : d'une semaine à l'autre, Christophe délaissait un personnage pour s'intéresser à un autre, ne retrouvant éventuellement le premier que quelques semaines ou mois plus tard. Cette deuxième particularité créait chez le lecteur le sentiment de retrouvailles avec un univers déjà connu — ce qui est le principe même du phénomène de la série.

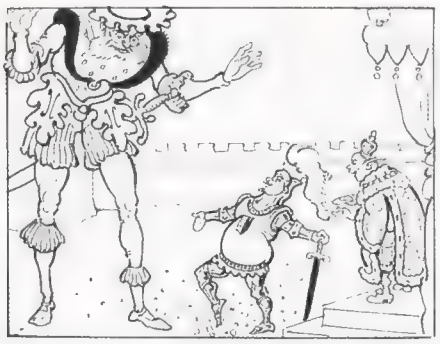
Dans les illustrés créés par Arthème Fayard au tournant du siècle ("Le Bon Vivant", "La Jeunesse illustrée", "Les Belles Images"), les dessinateurs, nombreux, signent essentiellement des histoires courtes totalement indépendantes les unes des autres. On recense quelques rares feuilletons, mais guère de personnages appelés à revenir. Parmi les exceptions, mentionnons le *Monsieur Ciboulot* de Marcel Capy (dans "Le Bon Vivant") et le chevalier *Tartarin* de Georges Omry (héros farfelu d'une série intermittente dans "La Jeunesse illustrée"). Les autres artistes du temps ne paraissent pas encore avoir assimilés les avantages d'un personnage stable : la familiarité, la complicité nouée avec les lecteurs.

Töpffer — qui, en l'occurrence, songeait plutôt à des séries de caricatures utili-

© Ed. Armand Colin

En effet à 7 h. 33, le docteur attendait encore. Il est vrai qu'il ne s'ennuyait pas, absorbé qu'il était dans la lecture des hauts faits de son cousin Agénor Fenouillard et de son illustre famille, ce livre que tout dentiste qui se respecte doit avoir dans son salon pour faire patienter les clients les plus grincheux.

Une allusion à Fenouillard *dans* Cosinus *:*
Christophe ménage des interférences entre deux de ses séries

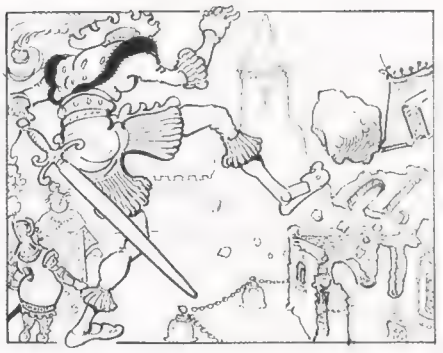


Tartarin par Georges Omry.
Coll. Musée de la bande dessinée

sant le même « type » — les avait pourtant exposés dès 1836 : « Quel avantage n'est-ce pas [pour l'artiste] de faire agir dans ses représentations, au lieu d'une figure nouvelle abandonnée à chaque fois pour une autre avant d'être complètement saisie, une figure connue, familière à l'esprit, dont son public connaît le caractère et la moralité ; dont déjà, avant de la voir agir, il sait les précédents, il apprécie les motifs ? Une pareille figure, une fois créée, ne nécessite nul besoin d'exposition… (…) [Chaque apparition nouvelle] devient l'acte nouveau d'un même drame par le fait seul que tous les antécédents sont connus, que cet acteur qui paraît, il suffit qu'il agisse, et que nous tenons toujours le fil par lequel son action présente se rattache à sa vie passée[6]. »

Le règne de l'album

La première vraie série de l'histoire de la BD française — au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une succession d'épisodes mettant en scène le même personnage et donnant lieu à une collection d'albums — sera donc *Bécassine*, née en 1905 sous le crayon de Joseph Pinchon[7], suivie de près par les *Pieds-Nickelés* de Louis Forton (1908). Dans ces deux œuvres à succès, les titres des différents épisodes sont déjà très représentatifs des différents filons qui constitueront l'ordinaire de la série de bande dessinée jusqu'à, disons, *Astérix*. On y trouve principalement une alternance de voyages (*Bécassine chez les Turcs, …au pays basque, …aux bains de mer — Les Pieds Nickelés sur les bords de la Riviera, …en Amérique* ou *…princes d'Orient*) et d'épisodes axés sur une activité nouvelle et originale (*Bécassine nourrice, …alpiniste* ou *…en aéroplane, Les Pieds Nickelés radio-reporters*, etc.), mais aussi, déjà (bien avant *Blueberry* et *Corto Maltese*), la tentation de prêter au héros une esquisse de biographie, par exemple à travers le récit de *l'enfance de Bécassine*. Ce qui, dans les années vingt, se met en place (et que de nouveaux personnages tels que *L'espiègle Lili, Charlot, Zig et Puce* puis *Tintin* viendront confirmer), ce n'est donc pas uniquement l'intégration à la sphère de la bande dessinée d'un dispositif économiquement profitable, déjà rodé dans la littérature populaire et depuis peu au cinéma, c'est une certaine conception prototypique de la « carrière » du héros dessiné.



À cette époque, le héros est avant tout destiné à fidéliser le lectorat d'un journal, les albums (souvent assimilés à des livres d'étrennes) n'étant conçus que comme une exploitation seconde. Bien souvent, ce fut d'ailleurs la pression des lecteurs du journal qui décida auteurs et éditeur à ressusciter un personnage qui n'était d'abord destiné à vivre qu'une seule aventure. *Bécassine* comme *Zig et Puce* n'étaient-ils pas nés dans l'improvisation, pour remplir une page devenue libre du fait de la défaillance d'un autre collaborateur ou d'un annonceur ? Ces séries se développèrent hors de toute idée préconçue, sans le moindre « plan de carrière ». Il en va bien sûr tout autrement des séries modernes, dont les créateurs, à peine attelés à la première planche du premier épisode, rêvent déjà à l'édition dite *intégrale* et aux produits dérivés.

L'Enfance de Bécassine
© Ed. Gautier Languereau

Jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, peu nombreuses sont les séries de bande dessinée publiées sous la forme d'albums. Outre les créations de langue française, Hachette propose pourtant plusieurs collections consacrées aux héros d'outre-Atlantique : *Mickey, Bicot, Tarzan, Félix le chat…* Comme l'a rappelé Rick Marschall, quelques années avant le *Yellow Kid*, la presse américaine accueillait déjà des séries régulières, « comprenant une galerie stable de personnages », par exemple les *Ting Ling Kids* de Charles Saalburgh dans l'"Inter Ocean" de Chicago[8].

Le nombre d'albums publiés va progressivement augmenter après la guerre, avec l'entrée en lice de nouveaux éditeurs : Casterman, le Lombard, Dupuis puis Dargaud. La série s'impose alors comme le principe général qui gouverne toute l'« industrie » de la bande dessinée. La création, désormais, sera subordonnée à un objectif : celui de fidéliser le public. Certains journaux ("Tintin", "Spirou") vont jusqu'à demander aux lecteurs, par le biais d'un *referendum* annuel, de classer les séries publiées par ordre de préférence. Ainsi s'évalue, notamment, quelles sont, parmi les séries nouvellement créées, celles qui ont un fort potentiel commercial et qui, de ce fait, accèderont plus tôt que d'autres à l'album.

Le principe de la diffusion ajoutée

Depuis une vingtaine d'années environ, la bande dessinée n'est plus un phénomène de presse, ou ne l'est plus qu'accessoirement. Son support de référence est l'album, et une majorité d'albums paraissent sans avoir connu de prépublication. Les éditeurs disent volontiers — et s'en servent comme argument lorsqu'ils négocient un contrat avec un auteur débutant — que le premier album d'une série n'est pour ainsi dire

jamais rentable. Les coûts de production sont élevés, la marge bénéficiaire est faible. Le tirage d'un premier album sera modeste, la série n'ayant encore aucune notoriété : il servira de test (les journaux n'étant plus là pour faire fonction de banc d'essai). Si tout va bien, le tirage du deuxième, puis du troisième titres iront croissant, et la série atteindra ainsi, par paliers, son seuil de rentabilité.

Toute la profession le sait : c'est comme cela que se sont construits les fabuleux succès de *Tintin* ou d'*Astérix*. En 1961, *Astérix le Gaulois* avait été imprimé à 6.000 exemplaires. Le tirage cumulé des exploits du héros imaginé par Goscinny et Uderzo dépasse aujourd'hui les 280 millions d'exemplaires. Tant qu'une série est dans cette phase ascendante d'élargissement de son lectorat, la progression réalisée chaque fois que paraît un nouveau titre a, de plus, un effet rétroactif sur l'ensemble de la série. La nouveauté se vend mieux que le titre précédent, et surtout elle relance la vente de tous les titres disponibles dans la même série, les libraires profitant de l'occasion pour les remettre en évidence. Ce mécanisme est extrêmement efficace, comme le démontrait encore récemment l'une des séries à succès du moment, *Largo Winch* (de Jean Van Hamme et Philippe Francq, chez Dupuis). Deux semaines après la sortie du dernier album en date (le neuvième), intitulé *Voir Venise*, non seulement cet album se classait en tête des ventes de bande dessinée dans le « tableau d'honneur » de "Livres Hebdo", mais deux autres titres de la même série — le huitième et... le premier — figuraient aussi parmi les dix albums de BD les plus vendus de la semaine [9]! Les lecteurs qui venaient de « prendre la série en route » au neuvième titre, et qui l'avaient appréciée, entreprenaient donc aussitôt de se procurer la collection complète, en commençant par l'album inaugural.

Ce principe de la diffusion ajoutée n'est pas une règle : il constitue le ressort du succès, mais celui-ci n'est pas toujours au rendez-vous. Les échecs sont fréquents. On connaît aussi nombre de séries qui, ayant atteint un certain palier de diffusion suffisant pour assurer leur rentabilité, s'y maintiennent très longtemps sans plus progresser (quand elles ne subissent pas une lente érosion), tablant sur ce public captif pour se maintenir. Ainsi s'explique la remarquable longévité de certaines séries. Je songe ici particulièrement aux populaires créations des principaux auteurs flamands, qui ont établi des records en la matière. Publiée sous le nom de Willy Vandersteen, la série *Bob et Bobette* est un cas d'école, mais a très vite cessé d'être une œuvre d'auteur pour devenir un travail de studio. Plus impressionnante est la carrière de Marc Sleen, le père de *Nero*. Le *Guiness Book* (*livre des records*) ne signalait-il pas dans son édition de 1989 que Sleen avait écrit, dessiné et encré lui-même, sans aucune aide extérieure, l'équivalent de 154 albums en quarante ans de carrière [10]?

Diffusion et longévité sont les deux critères de la réussite marchande d'une série. On ne saurait en inférer qu'ils renseignent sur ses qualités en tant que création artistique. Il en est une, toutefois, qu'ils désignent à coup sûr, et c'est la capacité qu'a l'œuvre à entrer en résonance avec les attentes diffuses d'un vaste public. Ce pouvoir de cristallisation n'est pas nécessairement universel ; certaines séries voient leur succès limité à une aire culturelle déterminée, et ne réussissent pas à s'implanter auprès de publics à la sensibilité différente. Les séries flamandes les plus populaires, auxquelles je faisais à l'instant référence, sont de bons exemples de cette restriction, n'ayant jamais eu de réelle audience en terre latine. De manière générale, l'humour germanique se révèle d'ailleurs assez peu exportable — au contraire de l'humour juif ou anglo-saxon.

Le phénomène de la traduction des séries BD les plus notoires dans des langues régionales (*Astérix* dans la plupart des patois germaniques, *Tintin* en basque, en breton, en occitan ou en picard, mais aussi bien *Bob et Bobette* — ou plutôt *Suske en Wiske* — en frison et en limbourgeois) est suffisamment fréquent pour que l'on s'interroge sur sa signification. Sans doute répond-il à une envie de rapprocher l'œuvre de soi, de se la réapproprier en quelque sorte, en s'offrant l'illusion qu'on l'arrache à la sphère de la diffusion de masse et du partage avec le plus grand nombre. Ce qui, naturellement, revient à confondre l'hégémonie d'une langue avec l'agressivité commerciale de produits culturels entrés dans une logique de marketing industriel.

Au formidable impact commercial que permet d'atteindre le phénomène de la série, on peut trouver plusieurs éléments d'explication. La séduction exercée par le ou les premier(s) épisode(s) est évidemment essentielle pour accrocher un premier public qui, une fois conquis, non seulement « en redemandera » mais fera du prosélytisme auprès d'autres lecteurs potentiels. Cette fidélisation d'un public désormais acquis d'avance et désireux de renouveler un plaisir déjà éprouvé s'est d'abord exercée, comme on l'a rappelé, au profit des journaux. Ce sont eux qui ont encouragé et en quelque sorte institutionnalisé le principe de la série, dans lequel ils voyaient leur meilleure garantie de pérennité. Les albums, quant à eux, ont bénéficié d'une autre sorte de fidélité, fondée sur la nostalgie : celle qui relie l'adulte à l'enfant qu'il a été. Il est difficile de se détourner d'une série que l'on a chérie pendant des années, lors même que l'on est censé avoir passé l'âge de la lire. Le tropisme du collectionneur est puissamment soutenu par

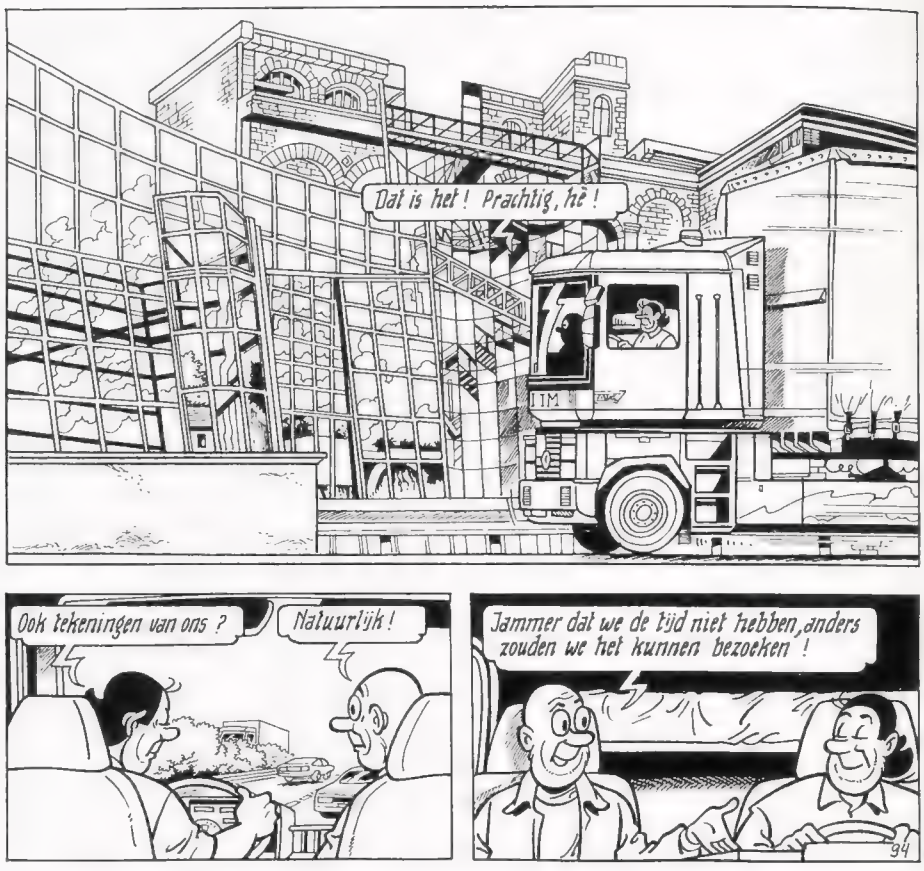
© Standaard Uitgeverij

Pour ses 70 ans, Dirk Stallaert a offert à Marc Sleen le dessin où il est représenté dessinant si vite que l'imprimerie, surchauffée, prend feu.

la volonté plus ou moins consciente de ne pas couper irrémédiablement le lien que l'on a su préserver avec son enfance. Le nouvel album qui paraît ira comme automatiquement grossir la rangée de ces prédécesseurs pieusement alignés sur les rayons de la bibliothèque : tant que la série perdure, l'enfance peut ainsi ne jamais finir, ou plus exactement la vie entière se placer sous le signe d'une cohérence quelque peu artificielle.

La série façonne ainsi une catégorie de lecteurs bien particulière : elle est une machine à produire des fans. Elle tend à substituer à la délectation personnelle, au ravissement librement consenti, une sorte de passion collective aveugle et compulsive. De proche en proche, le fan collectionnera non seulement tous les volumes participant de sa série favorite, mais tout ce qui de près ou de loin s'y rapporte, jusqu'aux produits dérivés les plus triviaux. Il était lecteur, le voici devenu consommateur. Son plaisir, il le trouve de moins en moins dans l'œuvre même, et de plus en plus dans la possession jalouse et fétichiste de telle dédicace ou de tel *collector*.

Il faut admettre que la série, si elle assure la bonne santé du marché de la bande dessinée, lui est en même temps préjudiciable sur le terrain symbolique. La bande dessinée ne sera pas lavée du soupçon d'infantilisme pesant sur elle, aussi longtemps qu'elle obéira à un mécanisme qui a précisément pour effet d'infantiliser son public.



Le 17 septembre 1998, les personnages de Bob et Bobette passaient en camion devant le CNBDI...

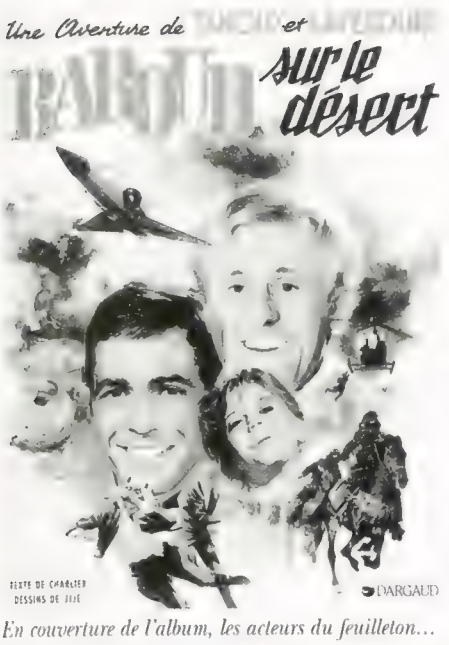
Les séries orphelines

Peut-on encore parler de création, au sens plein – artistique – du terme, lorsque la série est instrumentalisée au point de poursuivre sa vie indépendamment du projet et de la vision qui animaient son ou ses père(s) ?

Sans doute, le créateur est quelquefois le premier à céder à la tentation, somme toute bien légitime, de faire fructifier un succès en poursuivant son œuvre au-delà du terme qu'il lui avait d'abord assigné. (Reconnaissons qu'il faut une force de caractère et une intégrité remarquables, quand on s'appelle François Bourgeon ou Alan Moore, pour ne pas s'atteler au *Retour des Passagers du vent* ou à *La Vengeance des Gardiens...*) Les exemples de semblables prolongations ne manquent pas. Annoncée d'abord comme une trilogie, la série *Le Lièvre de Mars* (de Cothias et Parras, chez Glénat) est déjà riche de cinq volumes. Chez le même éditeur, la tétralogie à succès que fut *Balade au bout du monde* (de Makyo et Vicomte) fut ressuscitée avec la complicité d'un nouveau dessinateur (Herenguel) après une interruption de cinq ans. *La Quête de l'oiseau du temps* (de Le Tendre et Loisel) vient de connaître un sort semblable chez Dargaud. Sans doute, il n'est pas toujours aisé de faire la différence entre deux ordres de motivation : la pulsion créatrice et l'intérêt financier. Il n'est pas question de mettre en cause la sincérité d'auteurs qui éprouvent le désir de prolonger l'existence d'êtres de papier pour lesquels, après avoir accompagné leur maturation, ils entrevoient un destin d'abord insoupçonné. Quelquefois pourtant, c'est bien l'intérêt pécuniaire qui dicte sa loi et impose une survie artificielle à des personnages qui n'en espéraient pas tant. Dans ce cas, il faut admettre que les auteurs passent un compromis discutable avec la responsabilité qui leur incombe, en tant qu'artistes, vis-à-vis de leur public, de leur création et ultimement d'eux-mêmes.

Auteurs et éditeurs sont eux-mêmes agis par une force inhérente au système à l'intérieur duquel ils ont d'emblée choisi de se situer. Il est dans la logique du concept même de série de toujours différer son terme et d'appeler sans cesse à de nouveaux développements. La finalité secrète de toute série est de s'autoperpétuer, d'assurer sa descendance.

Les séries survivent fréquemment à leur créateur. Soit que celui-ci ait lui-même organisé le passage de témoin, formant les assistants appelés à lui succéder (ainsi firent Vandersteen et Peyo, ainsi procède actuellement Jacques Martin), soit que, ne l'ayant pas expressément interdit, il ait laissé à son éditeur ou à ses ayants droit la possibilité de s'approprier l'œuvre et de décider de son destin. Ce qui nous a valu le retour de *Blake et Mortimer* en 1995 (neuf années après la mort du créateur Edgar P. Jacobs) sous la signature de Jean Van Hamme et de Ted Benoit, réunis à l'initiative de Didier Christman, directeur de collection chez Dargaud [11]. L'acharnement à maintenir en vie certains personnages laisse songeur : on se demande, par exemple, pour quel motif les rédacteur en chef du journal "Tintin", après la désaffection de Franquin en 1959, avaient cru nécessaire de prolonger la carrière de *Modeste et Pompon* pendant encore



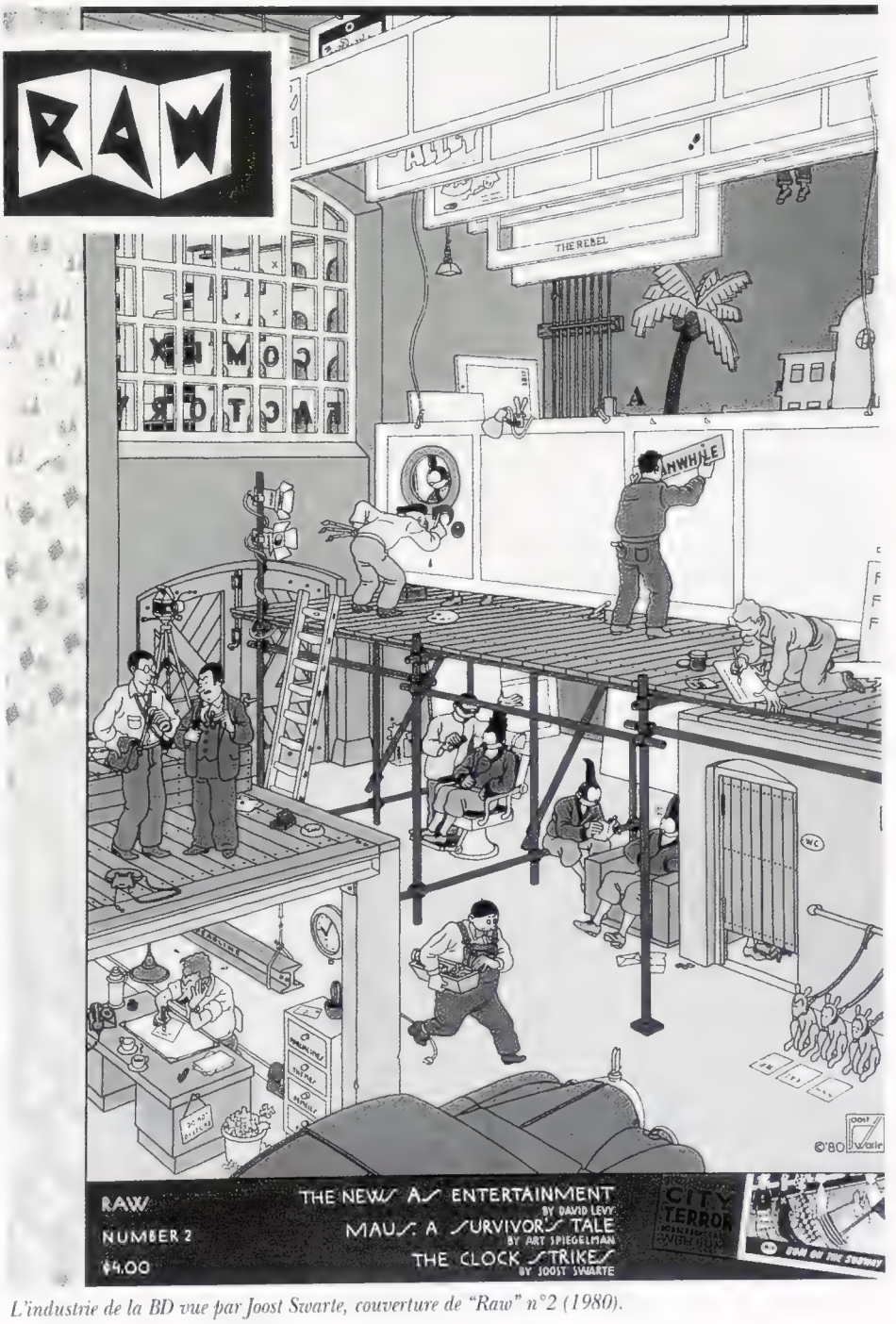
En couverture de l'album, les acteurs du feuilleton…

une vingtaine d'années, dépêchant successivement Attanasio, Mittéi, Griffo et Walli au chevet d'une série qui avait depuis longtemps perdu toute pertinence… Cette interchangeabilité des dessinateurs reste malgré tout exceptionnelle dans la bande dessinée franco-belge, alors qu'elle est chose courante, et pour ainsi dire de règle, dans l'industrie américaine du *comic book* où les héros, propriété de l'éditeur, sont confiés à des scénaristes et à des dessinateurs qui changent incessamment, voire travaillent parallèlement [12].

Non seulement la perte du père est une situation dont la série s'accommode fort bien (commercialement s'entend), mais une série appelle souvent d'autres séries, ou plus exactement sa migration vers d'autres supports de l'expression. Le fait de disposer d'une réserve d'épisodes est une garantie, pour un producteur, quant à la possibilité de rentabiliser l'investissement que représente une adaptation. La télévision, en particulier, elle aussi préoccupée de fidéliser son public, n'est pas moins friandes de séries que la bande dessinée. On se souvient que Jean-Michel Charlier écrivit 39 épisodes des *Chevaliers du Ciel* pour le petit écran tout en promenant Tanguy et Laverdure dans les pages de "Pilote". Le bon commissaire Jules Maigret s'est vite trouvé à l'étroit dans les romans de Simenon [13] : nous l'avons vu au cinéma, à la télévision et en bande dessinée (aujourd'hui chez Claude Lefrancq mais, dès les années 1950 à 53, dans une série dessinée par Jacques Blondeau pour Opera Mundi). Ces dernières années, c'est surtout l'industrie du dessin animé, en pleine croissance, qui puise dans le vivier des bandes dessinées — *Tintin, Spirou, Pif et Hercule, Tom-Tom et Nana, Billy the cat, Papyrus* et tant d'autres se disputant les faveurs des jeunes téléspectateurs. Au Japon, c'est souvent dès le stade de la conception qu'une série connaît une triple déclinaison : bande dessinée, série animée et *merchandising*, la synergie entre ces différents marchés devant leur profiter mutuellement.

La série fait de la résistance

Dans les années 1970, on a pu croire que la « nouvelle bande dessinée » allait s'émanciper pour de bon de cet impérialisme de la série. Les éditeurs les plus emblématiques du renouveau publiaient de plus en plus d'albums isolés, autonomes, l'auteur étant désormais plus valorisé que son personnage. Eric Losfeld avait ouvert la voie dès les années 1960 ; les éditions du Square et Futuropolis lui avaient emboîté le pas, bientôt rejoints par les éditions du Fromage et par les Humanoïdes Associés. Pour ne pas être en reste, Dargaud avait créé la "Collection Pilote", qui accueillait les œuvres issues du journal et n'appartenant à aucune série. Deux des stars de l'hebdomadaire "Pilote", Claire Bretécher



L'industrie de la BD vue par Joost Swarte, couverture de "Raw" n°2 (1980).

et Gotlib avaient, chacun à leur manière, atteint la célébrité grâce à des « séries » atypiques, dépourvues de personnages permanents : les *Frustrés* (faisant suite aux *Salades de saison*) et la *Rubrique-à-brac*.

Dans un petit livre encyclopédique qui tentait une synthèse de cette période particulièrement effervescente, je m'étais cru autorisé à écrire, au sein d'un article consacré à l'émergence de la bande dessinée d'auteur, ceci :

« Depuis toujours, la création a été bridée par une "règle des trois unités" propre à la bande dessinée. Unité de personnage : le principe de la série condamne à l'éternel retour de héros toujours semblables à eux-mêmes. Unité de genre : il importe, pour sécuriser le public, qu'une série se réclame du western, de la science-fiction, de l'enquête policière ou de la fable animalière. Unité de longueur : par facilité, et en se réfugiant derrière des justifications techniques fallacieuses, les éditeurs décidèrent autrefois qu'un récit devait compter 44 ou 46 pages, ni plus ni moins, pour faire l'objet d'un album standard. C'est l'une des conquêtes récentes du genre que de transgresser de plus en plus souvent ces règles de pure convention. [14] »

Cette nouvelle liberté qui paraissait acquise aux auteurs fut, hélas, de courte durée. À l'heure où j'écrivais ces lignes, la normalisation de la création était déjà en marche. Elle devait se confirmer à la fin des années 1980, marginalisant à nouveau tout ce qui se refusait à entrer dans le rang. Seul et unique credo des éditeurs, la série fit un retour en force, non pas dans le domaine de la BD enfantine, où elle avait toujours prévalu, mais sur le terrain de la BD adulte, que l'on avait un peu vite cru affranchie. À cet égard, le Festival de Blois a publié en 1993 des chiffres particulièrement éloquents. Sur 609 albums recensés pour l'année 1983 (533 nouveautés et 76 rééditions), on comptait 387 titres appartenant à des séries, soit une proportion de 63,54 % (contre 36,46 % d'albums indépendants). À comparer avec les chiffres de 1992 : 637 albums publiés (dont 528 nouveautés et 109 rééditions), les séries représentant 481 titres, soit 75,51 % de la production. Si l'on exclut les rééditions pour ne prendre en compte que les nouveautés, le poids relatif des séries est passé, en moins de dix ans, de 59,47 % à 73,48 %. Le nombre de séries nouvelles introduites sur le marché apparaît plus significatif encore : elles étaient 32 en 1983, et 72 en 1992. Soit une augmentation de 125 % ! On méditera la conclusion de Patrick Gaumer, auteur de cette instructive enquête : « Après les différentes expériences graphiques des années 70, les éditeurs (et par là même les amateurs) ont, semble-t-il, redécouvert les charmes de la série. À la recherche d'un lectorat fidèle (à défaut d'être renouvelé), ils axent désormais leurs efforts sur la série. Gageons donc que celle-ci a encore bien des beaux jours devant elle [15]. »

Les éditeurs alternatifs apparus dans les années 1990 (L'Association, Cornélius, Amok, Fréon, Ego comme X...), peu sensibles aux « charmes de la série », ont réinventé la bande dessinée d'auteur en renouant avec les éphémères conquêtes des années 1970. Ils ont, à leur tour, jeté les « trois unités » aux orties. À vingt ans de distance, ce n'est pourtant pas la même pièce qui est rejouée. À travers la conception même du support (caractérisée par une plus grande diversité de formats), la volonté affichée d'organiser la jeune création au plan international, et certaines tendances de la création même (illustrative, formaliste, littéraire, sociale ou autobiographique), c'est une nouvelle approche du médium qui, progressivement, s'affirme. Les éditeurs traditionnels cherchent d'ailleurs à maintenir le contact avec la bande dessinée indépendante, en acclimatant le concept de « roman graphique » dans des collections *ad hoc* : les petits formats du Seuil, "Encrage" et "Contrebande" chez Delcourt, "Tohu bohu" aux Humanoïdes Associés, etc. Mais ces collections font figure de « danseuses » ; elles permettent de s'attacher de nouveaux auteurs (ou d'en conserver des anciens qui pourraient être tentés par d'autres aventures) et, surtout, elles apportent au catalogue une sorte de caution artistique. Cependant, leur moindre rentabilité les rend particulièrement vulnérables : ainsi la première

Quand Tardi parodie la mécanique du feuilleton...

conséquence de la perte du droit d'exploiter la série *Astérix* sur l'activité éditoriale de Dargaud sera, semble-t-il, l'arrêt des collections "Long courrier" et "romans BD".

Si la rentabilité économique du principe de la série n'est plus à démontrer, elle est cependant inversement proportionnelle à son efficacité médiatique. Pour « faire événement » et attirer sur soi l'attention de la presse et des médias, un auteur doit se faire rare, ou déjouer l'attente en changeant de sujet, de genre, d'ambition. Le dernier *Ric Hochet*, le nouveau *Tuniques bleues*, le énième *Achille Talon* sont de peu d'intérêt pour les journalistes, qui choisissent le plus souvent de passer sous silence ces séries désormais trop connues, installées depuis si longtemps qu'il semble n'y avoir plus rien à en dire ni à en attendre. Le battage médiatique sans précédent qui a salué la parution du dernier album de Bilal, *Le sommeil du monstre*, s'explique en partie par les six années qui se sont écoulées depuis son précédent opus, *Froid Equateur*, et par le fait que l'ouvrage est annoncé comme le point de départ d'une nouvelle série de trois, autour de thématiques inédites et de personnages nouveaux venus. De même Tardi réussit-il a conserver à la série *Adèle Blanc-Sec* un certain caractère événementiel en espaçant les volumes (quatre ans séparent *Tous des monstres* du *Mystère des profondeurs*) et en les alternant avec d'autres réalisations. Mais aucun journaliste ne se battra pour élargir le public d'une série dont les épisodes se succèdent avec une régularité de métronome. De sorte que la soumission de toute la production courante à l'empire de la série est sans aucun doute l'une des causes objectives du relatif désintérêt des médias envers le « neuvième art ».

Il faut qu'une série soit ouverte ou fermée

Chaque récit appartenant à une série constitue, en principe, un tout relativement autonome, mais l'addition des épisodes ne connaît aucune fin prévisible. De sorte que chaque album doit satisfaire à l'exigence de clôture symbolique (Cherche-t-on un trésor ? Il doit avoir été trouvé. Poursuit-on des méchants ? Il doivent être mis hors d'état de nuire...), sans que rien n'advienne qui compromettrait irrémédiablement la continuation de la série (la mort du héros est, par excellence, inimaginable). Le père de Sherlock Holmes, Conan Doyle, avait revendiqué la paternité de ce procédé de la *vraie / fausse clôture* : « Je compris alors que l'on pouvait écrire un feuilleton qui n'apparût pas comme tel — j'entends un feuilleton dans lequel chaque livraison serait susceptible d'être lue comme un récit complet, tout en conservant un lien avec la précédente par l'intermédiaire des personnages principaux ... [16]»

Dans une série traditionnelle, les épisodes sont suffisamment indépendants les uns des autres pour que l'ordre de publication n'induise pas une chronologie des événements rapportés. Partant, le lecteur peut aborder les albums dans le plus grand désordre, sans que leur compréhension en soit altérée. Un ordre implicite peut cependant être inféré, soit de l'évolution du style graphique, qui peut avoir connu des « périodes » successives plus ou moins différenciées, soit par la présence de personnages secondaires, dont la première apparition dans la série est précisément datée de tel ou tel épisode : Tintin a déjà vécu huit aventures quand il rencontre, à la faveur de l'affaire du *Crabe aux pinces d'or*, un certain capitaine dont il sera dès lors inséparable. Le principal élément de stabilité d'un univers fictionnel et visuel inévitablement soumis à certaines fluctuations est finalement le héros lui-même qui, en principe, « ne vieillit pas », n'accumule rien [17]. Le héros de série semble avoir plusieurs vies — ou une vie dont la durée serait à ce point dilatée, qu'elle autoriserait une improbable accumulation d'événements dans un laps de temps très faible, voire imperceptible. Avantage décisif du héros de papier, effigie désincarnée, sur les héros qui peuplent nos écrans, nécessairement solidaires de comédiens faits de chair et d'os : il vient un âge où Sean Connery est jugé trop vieux pour continuer à incarner James Bond.

D'autres séries, pourtant, dont les aventures de Blueberry – tout au moins à partir de *Chihuahua Pearl* – constituent une manière d'archétype, laissent l'intrigue perpétuellement inachevée, toujours grosse de conflits non résolus. La série retrouve alors sa vraie nature feuilletonesque, l'enchaînement des épisodes obéissant à la vieille loi du *post hoc, ergo propter hoc* (ce qui arrive après est une conséquence logique de ce qui a précédé). XIII, de Jean Van Hamme et William Vance, fut longtemps, comme Blueberry, un héros toujours empêché de prouver son innocence — avec cette particularité supplémentaire de rester dans le doute quant à sa propre identité. D'album en album, la solution de cet imbroglio a sans cesse été différée. Il y a une dizaine d'années, je m'interrogeais au sujet de cette série, qui ne comptait encore que trois épisodes et n'était pas devenue le *best-seller* que l'on connaît à présent : « Peut-on légitimement parler de série dans le cas d'un récit cohérent s'offrant à une lecture ininterrompue, et dont la division en cinq, huit ou dix albums (qui sont autant de chapitres) obéit à des nécessités strictement commerciales ? Oui, car le scénariste doit faire de nécessité vertu, c'est-à-dire donner à chaque album une suffisante cohésion (obtenue, par exemple, grâce à l'unité de lieu) ainsi qu'un nombre suffisant d'événements et d'indices supplémentaires [18]. »

Une intrigue dont la fin est toujours différée peut cependant finir par lasser. La « série limitée » apparaît comme un compromis plus raisonnable entre le désir de bâtir des intrigues à tiroirs ou à rallonges et les contraintes de la diffusion en librairie. Les séries limitées se sont multipliées à partir des années 1980, tant dans l'industrie américaine du comic book que dans la production franco-belge. Le cycle de *l'Incal*, *Les compagnons du crépuscule*, *Sambre*, la *Trilogie Nikopol*, *Léon la Came* ou *Cages* (prépublié en dix fascicules) sont quelques exemples attestant de la pertinence de ce concept intermédiaire. Sans sacrifier aux impératifs réducteurs du feuilleton, ces œuvres ont su se donner l'ampleur nécessaire au déploiement d'une véritable ambition narrative.

Série et totalité

La vogue des « intégrales » (publiées au rythme de gros volumes rassemblant généralement trois albums distincts), observée depuis quelques années, atteste, si besoin était, que toute série, fût-elle brève ou interminable, trouve sa fin dernière et sa vérité dans le concept de totalité. Le sens d'une série n'est donné qu'à la fin. Il demeure suspendu aussi longtemps que l'ultime épisode n'est pas paru. C'est dans la totalité que la série peut s'ac-

complir comme *Œuvre*, et transcender cette accumulation de parties – de fragments – dont le public a pris connaissance au fil du temps, en suivant ou non l'ordre de leur conception. La totalité est un horizon ; c'est à partir d'elle, et de l'unité qu'elle confère à l'ensemble, que chaque fragment trouvera sa nécessité rétrospective. Elle est aussi une exigence, soumettant tout du long le procès créatif à une double contrainte : celle de fidélité à soi (gage que chaque nouvel épisode procurera un plaisir équivalent à celui que les précédents avaient dispensé) et, dans le même temps, de renouvellement.

Caractéristique de la série est cette dialectique de l'identité et de l'altérité. Elle se résout en une tension qui stimule et canalise l'imagination des auteurs. Spécialiste du roman populaire, Marc Angenot a ainsi pu écrire que « le "secret" du succès de *Fantômas* (...) semble dû à ce qu'il offre une extrême *inventivité* dans une extrême *répétitivité* ». Plus précisément, il s'agirait d'un équilibre « entre la répétition d'une grammaire narrative et l'inattendu des motifs [19] ». Trop souvent, dans la bande dessinée traditionnelle, les séries, n'obéissant plus à aucune autre ambition que de s'autoperpétuer, reproduisent encore et toujours un même modèle devenu canonique, répétant jusqu'à satiété et la grammaire et les motifs. À la totalité *mécanique* qu'elles produisent, on peut opposer la totalité *organique* des séries limitées, qui obéissent à une loi de développement interne, posent un sujet, le développent, l'épuisent et meurent avec lui.

La fidélité à soi ne s'exprime pas seulement comme une contrainte, sur le mode de la cohérence à respecter, ou du moins de la non-contradiction. Elle tient aussi dans cette possibilité offerte aux auteurs, de revisiter à tout moment le patrimoine de la série, son capital, composé de la somme des épisodes déjà publiés. Ce retour vers le passé peut prendre différentes formes, telles que la récapitulation, l'autocitation ou autoparodie, la mise en abyme — qui ont en commun de renforcer la connivence nouée avec les lecteurs. Dans *On a marché sur la Lune*, les Dupondt font une spectaculaire rechute du mal qui les avait frappés dans *l'Or noir* après l'ingestion de comprimés de N.14 ; dans *Tous des monstres*, il est explicitement établi que les romans populaires écrits par Adèle Blanc-Sec pour l'éditeur Bonnot portent les mêmes titres que les albums de Tardi narrant ses aventures. Et l'on se souvient peut-être que dans la six-cent-deuxième des *1001 nuits*, le roi « entend de la bouche de la reine sa propre histoire ; il entend l'histoire initiale qui embrasse toutes les autres, qui s'embrasse elle-même ... [20] »

Du point de vue du héros, la totalité est l'autre nom du Destin. Les événements qui lui ont été prêtés dessinent une cohérence et prennent, rétrospectivement, un tour à la fois nécessaire et irrévocable. Il vient presque forcément un moment où les auteurs connaissent la tentation de doter leur personnage d'une véritable biographie : façon de mettre en ordre ce qui a déjà été raconté, et d'en souligner la cohérence, tout en remplissant la tapisserie par une narration qui s'attachera plus particulièrement à l'avant (la jeunesse) ou à l'après (la retraite et la mort) d'une « carrière ». Les facéties du *Petit Spirou* ont été institutionalisées en série après que Tome et Janry se soient amusés, le temps d'une histoire courte conçue à l'occasion du 45e anniversaire du journal "Spirou", à faire raconter par l'Oncle Paul « la seule et unique histoire plus ou moins vraie de la jeunesse » du célèbre groom [21]. Jean-Michel Charlier a livré la biographie complète de Mike Steve Donovan "Blueberry" dans une longue préface à l'album *Ballade pour un cercueil* (1974). Le texte était accompagné de documents iconographiques (photographies, fausse peinture d'époque) censés accréditer la légende du lieutenant. Et Hugo Pratt a autorisé l'historien Michel Pierre à recueillir les *Mémoires* de Corto Maltese [22]. Si le héros n'est pas seulement celui-dont-on-raconte-l'histoire (le protagoniste) mais une figure effectivement héroïque, sa biographie se confond avec une succession d'exploits. Toute série d'aventures est, en ce sens, une hagiographie.

Pour le meilleur et pour le pire

La série a pour principale vertu d'insister. Elle enfonce le clou. Par le fait qu'elle dure, qu'elle élargit progressivement son audience, qu'elle favorise les adaptations et exploitations dérivées qui assurent au héros une sorte d'ubiquité, la série permet de constituer certains personnages en mythes et de les inscrire dans l'imaginaire collectif. Sans le phénomène de la série, ni Tintin, ni Batman, ni Popeye, ni Astérix, ni Snoopy n'auraient rejoints le panthéon de l'imaginaire du XXe siècle. Non seulement ces personnages ne seraient pas devenus célèbres, mais, pour certains, ils ne se seraient pas trouvés. La longévité d'une série n'est pas qu'affaire de constance et d'opiniâtreté. Elle ouvre un espace d'expérimentation, un champ d'investigation, elle autorise les tâtonnements, libère la possibilité de reprises, de variations, d'enrichissements ; en un mot, elle est (potentiellement) un facteur de progrès. Une figure aussi riche et vivante que celle du capitaine Haddock ne pouvait pas sortir toute armée de l'imagination d'Hergé. Il a fallu la confronter à des situations multiples et diversifiées pour que s'affirme, par touches successives, sa dimension exceptionnelle. De même l'aura et la puissance d'Alack Sinner se sont-elles magistralement renforcées au gré des rencontres et des épreuves que lui ont ménagées Muñoz et Sampayo — comme l'a fort bien montré Dominique Hérody dans "9e Art" n° 3 [23].

Ainsi, les plus grands auteurs de l'histoire de la bande dessinée, loin de voir leur créativité bridée par le carcan de la série, ont tous su en tirer le meilleur parti. Mais, outre que tous les professionnels de la BD n'ont pas leur génie, ils ont reçu en héritage un système dont la logique marchande a pris le pas sur toute autre considération.

La légitimité toute relative que semblent aujourd'hui reconnaître les médias à la bande dessinée prend souvent appui sur sa santé économique, son irrécusable impact commercial : comment ignorer un « genre » qui occupe aussi régulièrement les premières places au *hit parade* des ventes de livres, toutes catégories confondues ? On ne pose pas, ou seulement après, la question de son mérite, de sa validité, de sa pertinence en tant que forme artistique. Intériorisant ces critères de réception de leur travail, les auteurs sont naturellement plus enclins à satisfaire à la demande supposée du marché qu'à répondre aux exigences de l'expression artistique.

En plaçant la création sous l'empire quasi exclusif de la série, les éditeurs ont, consciemment ou non, enfermé la bande dessinée dans un moule qui assimile le médium entier à une forme de paralittérature, et qui marginalise la plus grande partie de ce qui s'écrit et se dessine de plus créatif, de plus exigeant, de plus novateur. J'ai tenté

Ballade pour un cerveau © Ed Dazzad

L'existence de Blueberry authentifiée par un soi-disant tableau d'époque (illustration de Peter Glay)

d'analyser les effets pervers de ce système : industrialisation du processus de création, auteurs dépossédés de leurs droits de paternité, désintérêt des médias, infantilisation du lectorat, inflation du merchandising. Plus que jamais, la défense de la bande dessinée en tant qu'art passe aujourd'hui par le développement d'un secteur créatif échappant au tout puissant empire des séries. ■

[1] *Cf.* « Victor Hugo romancier », *Répertoire II*, Minuit, "Critique", 1964, p. 215.

[2] *À la recherche de l'empire caché*, Julliard, 1991, p. 20. Cette circonstance historique peut être rapprochée de la rivalité entre le "New York World" de Pulitzer et le "New York Journal" de Hearst, qui fut déterminante pour l'essor de la BD de presse américaine, le *comic strip*.

[3] *Cf.* Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 81-82.

[4] Pour plus de détails sur Willette et son Pierrot, je renvoie à mon « Histoire de la bande dessinée muette », première partie, "9e Art" n° 2, 1997, p. 63.

[5] L'émergence des séries de bandes dessinées au Japon obéit à une chronologie sensiblement identique. L'essor de la grande presse y date des années 1890. C'est alors que naît le feuilleton littéraire, qui devient vite le mode de publication dominant. Ces feuilletons sont presque toujours accompagnés d'illustrations. Les séries BD se développent, quant à elles, dans la presse périodique pour enfants dès les années 1910, et dans la presse quotidienne au cours de la décennie suivante.

[6] « Réflexions à propos d'un programme », Bibliothèque universelle de Genève, 1836. *Cf.* Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994, p. 159.

[7] Bécassine n'apparaît tout d'abord que dans des historiettes d'une ou deux pages. C'est seulement à partir de 1912 qu'elle devient l'héroïne de récits à suivre, se prolongeant sur un semestre environ. Le premier album, *L'Enfance de Bécassine*, paraît fin 1913, à l'occasion des étrennes.

[8] *Cf.* Rick Marschall, « Que faut-il inscrire sur le gâteau d'anniversaire ?». "Le Collectionneur de bandes dessinées", hors-série : *Les origines de la bande dessinée*, 1996, p. 45.

[9] *Cf.* "Livres Hebdo", semaine du 16 au 22 septembre 1998.

[10] *Cf.* Yves Kerremans et Pascal Lefèvre, *50 Jaar Nero. Kroniek van een dagbladverschijnsel*, Standaard, Anvers, 1997, p. 69. Le deux-centième épisode de *Nero* est paru en 1998, mais Marc Sleen a, depuis quelques années, pris un assistant en la personne de Dirk Stallaert.

[11] Depuis la parution de *l'Affaire Francis Blake*, les choses se sont accélérées. Ted Benoit étant été jugé trop peu productif, André Juillard, plus prolifique, a été chargé de mettre en chantier un nouvel épisode, le créateur de *Ray Banana* continuant à travailler parallèlement sur le sien. La porte semble ouverte à une politique systématique d'«auteurs invités », qui permettrait de publier de nouveaux *Blake et Mortimer* à une cadence soutenue, de manière à rentabiliser pleinement le filon. Que n'y avait-on songé du vivant de Jacobs qui, l'inconscient, mettait plusieurs années à réaliser un album ?

[12] À cet égard, le fanzine "Hop !" a récemment consacré un dossier édifiant à *Archie*, la populaire série d'humour américaine créée en 1941 par une équipe de dessinateurs, de scénaristes et de rédacteurs en chef rassemblée par l'éditeur John Goldwater. "Hop!" a en effet identifié quelque 55 artistes ayant prêté leur concours à *Archie* ou à ses séries satellites. *Cf.* n° 79, 1998, p. 31-35.

[13] Sur la naissance de la série, le biographe américain de Simenon, Stanley Eskin, rapporte : « À la fin du printemps 1930, Simenon a décidé d'exploiter la veine policière et choisit après plusieurs essais ce personnage lent, corpulent, simple, qu'il avait déjà mis en scène. En même temps, il éprouve le besoin d'élever un peu le niveau littéraire de son travail afin de diminuer l'écart entre sa production commerciale et cette vocation ancienne d'écrivain qu'il n'a pas abandonnée, malgré les apparences. Cela donne *Pietr le Letton*. » *Cf. Simenon, une biographie*, Presses de la Cité, 1990, p. 109. Dans les années quarante et cinquante, Simenon tentera vainement de se distancier des Maigret en écrivant parallèlement des romans plus ambitieux. Mais le commissaire était déjà devenu une institution, sa notoriété éclipsant ou marginalisant tout ce que son créateur pouvait publier par ailleurs.

[14] *La bande dessinée depuis 1975*, M.A., "Le Monde de...", Paris, 1985, p. 22.

[15] *Cf.* « Chiffres et analyses », *in* Patrick Gaumer et Rodolphe, *Les séries : serials or not serials ?*, Bagheera , "Les Cahiers de Blois", 1993. Citation p. 13. Faut-il le souligner ? Le fait d'avoir tenté de s'affranchir de l'impérialisme de la série ne relevait pas, fondamentalement, de « l'expérience graphique ».

[16] « La véritable histoire de Sherlock Holmes », interview donnée à la revue "Tit-Bit" du 15 décembre 1900. Cité in Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, "Poétique", 1992, p. 119.

[17] Comme l'a fait remarquer Jean-Marie Apostolidès, l'appartement que Tintin occupe rue du Labrador est, à cet égard, révélateur : « Malgré ses errances autour du monde, rien de l'univers extérieur ne pénètre chez Tintin. On ne voit chez lui aucun souvenir personnel, aucune trace qui indique que le héros puisse avoir une existence privée ou même un sentiment personnel. » Cf. *Les métamorphoses de Tintin*, Seghers, 1984, p. 122.

[18] « Le jeu des séries », in "Les Cahiers de la bande dessinée" n° 76 : *spécial William Vance*, juil.-août 1987, p. 32-34. Je renvoie également le lecteur à mes autres articles sur le sujet : « Le Docteur Poche et la loi des séries », "Les Cahiers de la bande dessinée" n° 67 : *spécial Wasterlain*, janv.-fév. 1986, p. 19-21, et « Au-delà du principe de série », "Le Journal illustré (le plus grand du monde)", n°s 3 et 4, éd. Michel Deligne, 1982 et 83.

[19] Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1975, p. 121-122.

[20] *Cf.* Christian Godin, *La totalité. 4, La totalité réalisée : les arts et la littérature*, Champ Vallon, 1997, p. 266.

Récit repris dans l'album *La Jeunesse de Spirou*, Dupuis, 1987.

[21] *Cf.* Michel Pierre et Hugo Pratt, *Corto Maltese, mémoires*, Casterman, 1988.

[22] *Cf.* « Alack Sinner : rencontres et souvenirs », "9e Art" n° 3, janvier 1998, p. 20-29.

Benoît Peeters

Contre le scénario normalisé

– réponses à "9e Art" –

La production du scénariste Benoît Peeters témoigne d'une volonté de se soustraire aux contraintes traditionnelles de la série. Nous lui avons posé quatre questions sur ce sujet, auxquelles il a bien voulu répondre longuement par écrit.

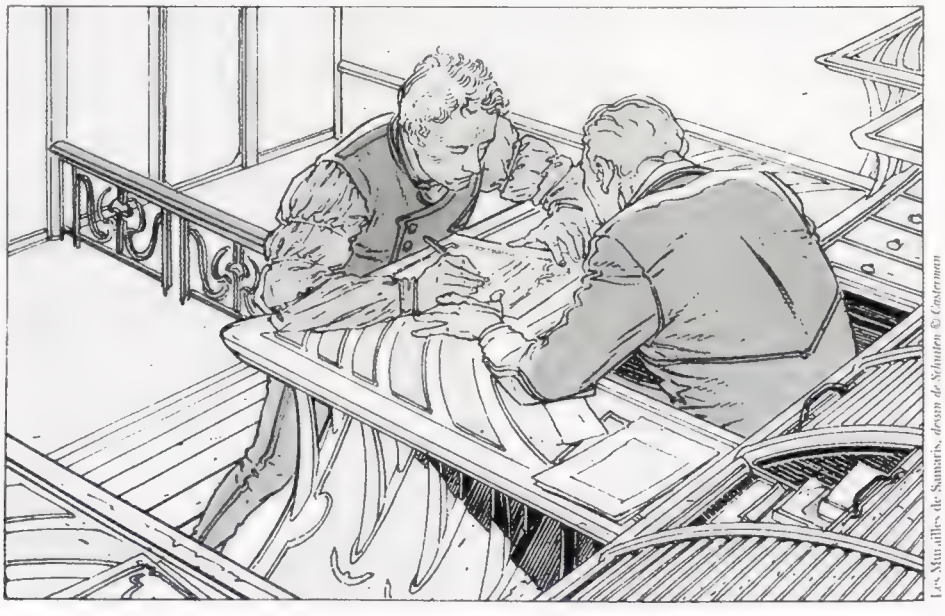
9e ART — ***Dans quelle mesure vos collaborations avec Schuiten, Boilet, Goffin ou Anne Baltus s'inscrivent-elles dans des stratégies de contournement du principe traditionnel de la série ?***

BENOÎT PEETERS — Lorsque j'ai abordé le scénario de bande dessinée, vers 1980, je n'avais aucune hostilité théorique au principe de la série. Au contraire, mon admiration pour des œuvres comme celles d'Hergé, de Franquin, de Jacobs m'aurait plutôt donné un préjugé favorable vis-à-vis de la récurrence des personnages. Je n'ai donc prémédité aucune stratégie de contournement.

Il se trouve seulement qu'avec François Schuiten, nous avons tenté de trouver une idée qui nous plaise à tous deux et nous corresponde en profondeur, tant narrativement que graphiquement. Cela nous mena aux *Murailles de Samaris*, dont le malheureux héros n'était guère en mesure de revenir : le récit l'avait broyé. Ce qui réapparut, avec *La Fièvre d'Urbicande*, ce fut plutôt l'univers. Et ce qui changea, c'est la forme du livre. Le plaisir que nous avons éprouvé alors à quitter le moule traditionnel du 48 pages cartonné couleur et à aborder le « roman noir et blanc » conditionna la suite. Il est vrai que François, de par ses expériences antérieures avec son frère Luc et avec Claude Renard, de par le goût de l'expérimentation qui caractérisait le groupe du "9e Rêve", avait sans doute d'assez vives réticences vis-à-vis de l'idée classique de série. Une idée que nous avons donc fait évoluer à notre guise, en tentant d'imposer une autre forme de cohérence. Avec "Les Cités obscures", nous avons aujourd'hui le sentiment de bénéficier de tous les avantages de la série (le premier étant de pouvoir approfondir un univers) sans subir ses inconvénients (le moindre n'étant pas d'avoir l'impression de refaire plusieurs fois le même livre).

Oui, cette expérience m'a donné le goût des projets individualisés. Avec Goffin, *Plagiat !*, avec Anne Baltus *Dolorès* (deux albums que j'ai co-scénarisés avec François) étaient conçus comme des récits autonomes, bouclés, auto-suffisants : ici non plus, le personnage principal n'aurait pu resservir. Et quand j'ai tenté, seul cette fois, une autre expérience avec ces deux dessinateurs, je suis parti dans une direction assez différente, conçue en fonction de leurs propres envies, de leurs particularités graphiques. Peut-être d'ailleurs le long délai nécessaire à la réalisation de ces albums contribuait-il à me dissuader d'envisager une suite...

Avec Frédéric Boilet, les choses ont obéi à une logique très différente. Car au fond, *Love Hotel* et *Tokyo est mon jardin* pourraient fort bien constituer les deux premiers volets d'une série. On y retrouve le même personnage, dans une situation assez comparable. Un troisième volume, avec le même David Martin, ne serait pas inconcevable : il pourrait d'ailleurs se situer avant ou après les deux volumes déjà réalisés. Ici,



Les Murailles de Samaris, dessin de Schuiten © Casterman

Love Hotel, dessin de Baudoin © Casterman

c'est donc avant tout le dispositif formel de présentation qui minimise l'effet de série. Les deux livres peuvent parfaitement se lire indépendamment l'un de l'autre, même si de nombreux détails les relient l'un à l'autre. Mais nous n'avons jamais imaginé d'indiquer sur la couverture "les aventures de David Martin au Japon", ou même quelque surtitre un peu moins stupide. Cette réticence est sans doute liée au côté romanesque que nous voulions mettre en valeur. Ainsi qu'à une gêne un peu plus théorique vis-à-vis de l'idée de série : la chose était devenue au fil des ans tellement dominante qu'elle nous apparaissait comme presque insupportable.

9e Art — ***Est-ce parce que vous venez de la création purement littéraire que vous avez adopté cette position singulière pour un scénariste, ou constitue-t-elle une réponse à l'analyse que vous avez faite du champ de la BD ?***

Benoît Peeters — Peut-être mes petites expériences littéraires ont-elles joué un rôle. Ce qui est sûr, c'est que je ne suis jamais parvenu à me considérer comme un scénariste, au sens professionnel du terme. J'ai toujours fait d'autres choses, à côté de mes albums de bande dessinée : des monographies, des essais, des récits photographiques dont j'étais coréalisateur, des courts métrages et des documentaires dont j'étais parfois le seul responsable ; je me lance aujourd'hui dans la réalisation de mon premier long métrage.

C'est sans doute que quelque chose dans la position de scénariste ne me convient pas : je suis toujours un peu plus et un peu moins. Un peu plus parce que, comme j'ai tenté de l'expliquer dans *Case, planche, récit*, je veux m'aventurer le plus loin possible dans la conception visuelle : la spécificité du langage BD m'obsède au moins autant que la cohérence narrative. Un peu moins car j'associe presque toujours le dessinateur au développement du thème et du récit : j'écris pour lui et avec lui.

Pour être tout à fait franc, je dois avouer que j'éprouve une sorte de méfiance vis-à-vis des scénaristes de BD. Non contre tel ou tel en particulier (encore qu'il y ait des gâcheurs de métier), mais contre le fonctionnement de la plupart des tandems. Je m'en rends compte de plus en plus, les auteurs qui m'intéressent sont presque tous des auteurs « complets », de ceux qui ont fait corps avec le média bande dessinée. Töpffer, McCay, Herriman, Hergé, Jacobs, Fred, Mœbius, Spiegelman : la liste pourrait être beaucoup plus longue. Aujourd'hui encore, les quelques albums qui me passionnent vraiment émanent pour la plupart d'auteurs uniques. Chris Ware, Seth, Baudoin, Trondheim, David B et quelques autres conçoivent leurs livres comme des totalités organiques. Le dessin, le récit, l'usage du média, la conception même de l'objet, tout participe du même mouvement.

Je m'en voudrais d'introduire une confusion, et de faire croire que c'est l'idée de collaboration qui me gêne. Au contraire, c'est un phénomène qui me passionne, et vis-à-vis duquel je n'ai pas la moindre réticence. Non, ce qui me gêne, c'est plutôt le scénariste « professionnel ». Car quand Dupuy et Berberian, ou Sfar et Guibert, réalisent un album ensemble, mon adhésion est sans réserve. Mais le scénariste « professionnel », surtout quand il est prolifique (et les deux choses vont souvent de pair), m'apparaît souvent comme une sorte de dompteur, ou de (re)dresseur, pour ne pas dire de rabat-joie. Je me souviens de ce mot terrible de Jean-Michel Charlier : « Un dessinateur qui dessine sa propre histoire aura toujours tendance à s'attarder complaisamment sur les scènes qu'il aime dessiner et à escamoter celles sur lesquelles il se sent moins à l'aise. Jijé, par exemple, adorait dessiner les chevaux : lorsqu'il tombait sur une scène de chevaux, il en aurait fait dix pages... » Et alors, la belle affaire ! N'étaient-ce pas ces pages-là, souvent, qui donnaient le plus de plaisir au lecteur ? N'est-ce pas de celles-là qu'on se souvient parfois des années plus tard ?

À la liberté vagabonde du dessinateur-scénariste, toujours prêt à se laisser entraîner par les « accidents du crayon » et de la plume, les joies de l'invention à mesure (parfaitement décrites par Thierry Smolderen à propos des *Cigares du pharaon* et de *Major fatal*[1]), le scénariste voudrait opposer rigueur et efficacité. La plupart du temps, il préfère un usage plus transparent du média bande dessinée, afin que son récit puisse se développer sans obstacle.

Le retour de plus en plus marqué de la "bédé" vers les formules éprouvées (les reprises de personnages, l'allégeance vis-à-vis des genres traditionnels, l'acceptation presque unanime du principe de la série et du cadre du 48 pages couleur) m'apparaît comme le résultat d'une alliance objective entre les éditeurs et les scénaristes. Après l'expérimentation formelle des années 68-85, c'est comme un retour de bâton, une reprise de pouvoir des scénaristes « gardes fous » contre les extravagances des dessinateurs. L'amateur achète aujourd'hui « le nouveau Van Hamme », alors qu'il se précipitait naguère sur le nouveau Mœbius ou le nouveau Mattotti. Le scénariste est devenu la valeur sûre du métier ; au dessinateur de se plier.

Certes, n'est pas Hergé ou Töpffer qui veut, et nombre d'auteurs se croyaient « complets » alors qu'ils étaient au mieux manchots. Il est parfaitement compréhensible que les lecteurs aiment les récits bien construits, aux rebondissements incessants. Mais je crains que cette domination des scénaristes ne soit à terme préjudiciable pour le média, et ne précipite son retour dans le giron d'une paralittérature techniquement réussie mais presque dénuée d'ambition.

Le scénariste est souvent un homme pressé, dont le regard se porte loin vers l'avant : les suites et les séries connexes lui sont assez naturelles ; elles obéissent à une logique qui, dans le meilleur des cas, le rapproche d'Alexandre Dumas. Le dessinateur, rivé à sa planche à dessin, se bat avec chacune de ses cases au point parfois de s'y noyer. On se souvient des longues « pannes » d'Hergé, de Jacobs et Franquin. Pour qu'il ne s'ennuie pas, il importe donc que chaque page, ou au moins chaque album représente un vrai pari. Autrement, le dessin devient routinier, et cela se remarque vite.

Il n'y a bien sûr pas de fatalité. Il suffit de se souvenir — entre autres — du prodigieux travail accompli par Alan Moore avec

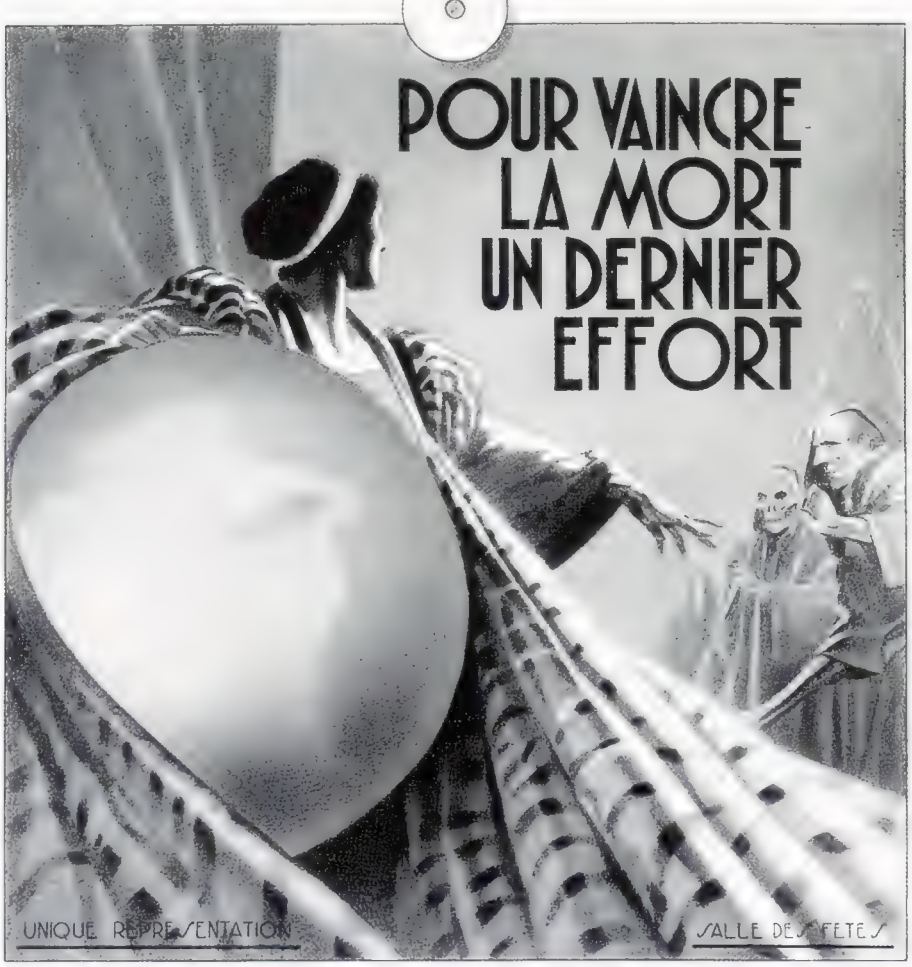
Watchmen pour se rendre compte qu'un scénariste, même en travaillant dans le cadre hypercodé des récits de superhéros, peut s'engager très loin dans la voie de la spécificité. Il n'empêche : ma gêne est là, persistante, et je suis assez consterné lorsque j'entends que tel ou tel dessinateur de premier ordre envisage de rentrer dans le rang, en reprenant des héros d'autrefois ou en se lançant dans une interminable saga.

9e Art — *Reconnaissez-vous, malgré tout, quelques vertus au principe de la série ?*

Benoît Peeters — Naturellement. Il me serait difficile d'admirer autant Hergé si je rejettais en bloc l'idée de série. Mais je crois qu'il faut distinguer entre ces séries « ouvertes » que furent hier *Tintin*, *Spirou* ou *Blake et Mortimer*, que sont aujourd'hui *Adèle Blanc-Sec*, *Valérian* ou *Les Cités obscures*, et ces séries « fermées » dont les exemples récents sont trop nombreux pour qu'il soit nécessaire de les citer. J'appelle séries fermées ces albums où le même récit se continue à travers 5, 6 ou 7 albums, parfois plus quand le succès est au rendez-vous.

Dans une série ouverte, l'auteur peut évoluer en même temps que ses personnages. Chaque album propose un récit autonome, et potentiellement un nouvel enjeu graphique et narratif. Qui aurait pu imaginer que l'auteur de *Tintin au pays des soviets* serait un jour celui des *Bijoux de la Castafiore* ? Presque tout a changé en l'espace de ces 35 ans, le graphisme d'Hergé et sa manière de raconter, le personnage principal et ceux qui gravitent autour de lui. À travers une série comme *Tintin*, le dessinateur est parvenu à tenir la chronique de son évolution personnelle. Même sa psychanalyse a pu y entrer ; il s'agit presque d'une autobiographie.

Dans une série fermée, au contraire, l'essentiel est fixé d'entrée de jeu. Le héros naît entouré d'une série de comparses bien définis, dans un univers précisément constitué. Les enjeux graphiques et narratifs sont posés d'emblée ; si la formule a du succès, l'important est de n'en plus changer. Quant au lecteur, il est presque tenu de faire crédit : si la fin d'un album lui paraît bizarre, ou franchement décevante, on lui dit d'attendre le volume suivant, ou celui d'encore après, pour se faire une juste idée. C'est une assurance tous risques, dont le lecteur doit payer annuellement la prime, et dont la « franchise » dépasse parfois les bornes.



Projet dessin de Schuiten et Peeters

9e Art — *Quelles sont, à vos yeux, les autres contraintes qui semblent vouer la bande dessinée à n'être qu'une « littérature » populaire, une littérature de genre ? La responsabilité en incombe-t-elle aux auteurs, aux éditeurs, au public ?*

Benoît Peeters — À tous à la fois, je le crains. L'ambition a décru, bon nombres d'auteurs se sont rangés, bien des libraires sont devenus des marchands de produits dérivés. Quant aux éditeurs, fort peu s'intéressent réellement au contenu des livres : la plupart lisent les relevés de ventes plus attentivement que les albums.

De façon générale, l'idée de série s'est imposée à tel point que le *one-shot* (formule hideuse) apparaît presque comme une aberration, ou à tout le moins une incongruité à ne pas renouveler trop souvent. Le choix ne se fait plus qu'entre mini-série et maxi-série, *heroïc fantasy* et fantastique, *sequel* ou jeunesse d'un héros. L'essentiel, pour presque tout le monde, semble être de s'inscrire dans le quantitatif : il faut produire à un rythme assez soutenu pour avoir un casier à son nom, ou mieux à celui de son héros, chez les principaux libraires. La disparition — prévisible et inévitable — d'"(À Suivre)" a de ce point de vue valeur de symptôme. Avec ce mensuel, c'est aussi le seul espace de publication à privilégier les récits unitaires qui s'est éteint.

Bien sûr, je caricature. Car si la standardisation domine plus que jamais la production courante, les exceptions passionnantes se sont multipliées. Il est inutile de revenir dans "9e Art" sur la vitalité de publications comme celles de l'Association ou des autres labels indépendants : c'est là, depuis dix ans, que l'essentiel de la bande dessinée s'invente. Mais cette coupure instituée entre une « marge », fût-elle assez luxueuse, et une « norme », même si elle continue à réserver de bonnes surprises, m'apparaît comme un phénomène regrettable. Il y a de plus en plus deux familles d'auteurs et de lecteurs, qui communiquent assez difficilement. Je ne crois pas que la bande dessinée ait grand chose à gagner à cette séparation.

[1] Cf. Les Carnets volés du Major, Schlirf Book, 1983.

Harry Morgan

La bande dessinée fantastique, genre impossible ?

Loisel © Vents d'Ouest

Le fantastique, le vrai, est-il concevable dans un médium voué à la figuration, de surcroît considéré comme populaire, voire destiné à l'enfance ? De Breccia à Bézian, des EC Comics aux mangas, cette question traverse toute l'histoire de la bande dessinée…

En bande dessinée comme dans le reste de la littérature, il y a fantastique quand des événements présentent une incompatibilité avec le réel, une contradiction logique ou du moins une ambiguïté. Une « rupture des constances du monde réel » écrit Louis Vax (*La Séduction de l'étrange*, 1965). Une « rupture de l'ordre reconnu, une irruption de l'inadmissible » précise Roger Caillois (Anth. Fantastique : *60 récits de terreur*, 1958). « Il doit y avoir exprimée une atmosphère de terreur incontrôlable et inexplicable, engendrée par des forces extérieures et inconnues », note Lovecraft dans son style caractéristique (*Épouvante et surnaturel en littérature*, 1945). Il ajoute : « Il doit y avoir aussi l'allusion, exprimée avec la gravité et la monstruosité qui siéent au sujet, à cette terrible invention du cerveau humain qu'est l'arrêt ou la défaite, pernicieuses et précises, des lois établies de la nature, qui sont notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons de l'espace insondé. »

Selon une distinction qui n'existe qu'en français, quand les présences surnaturelles sont clairement apparentes — et fussent-elles horrifiques —, on est dans le merveilleux. Mais foin des querelles de mots ! La distinction ne sert qu'à éclairer ce paradoxe : si l'auteur nous montre clairement ses êtres conjecturés, ils cessent d'être inquiétants et le caractère de la fiction change. En bande dessinée, des super-héros et des super-traîtres (en dépit de leur épouvantable aspect) n'appartiennent pas au fantastique, car leur présence est normale dans le monde de la fiction.

Conservons par commodité le mot de fantastique quand il y a désordre logique et inquiétude, et celui de merveilleux en leur absence. On voit où nous mène notre distinguo. La BD adore le merveilleux féerique et le merveilleux scientifique (la science-fiction), mais on y décèle peu de fantastique « pur ». Parce que, par définition, elle montre les choses, la littérature dessinée est beaucoup plus mal placée que la littérature écrite pour évoquer le factice, l'ambigu ou l'étrange. Il suffira pour s'en convaincre de prendre l'adaptation de quelque roman fantastique sous forme de comic books dans la célèbre collection américaine des *Classics illustrated — Dr Jekyll and Mr Hyde, Frankenstein* ou *The House of the Seven Gables* —, ou encore, dans les publications de la Warren ("Creepy", "Eerie"), de quelque conte de Poe ou de Maupassant. Sauf exception, le sentiment de l'étrange, cette impression délicieuse de perdre pied qui est le propre du fantastique et équivaut en fait, nous apprend Freud, à une petite névrose, en est absent. Il reste des faits mystérieux, dans la sécheresse de leur mystère, et des monstres, dans la banalité de leur monstruosité. Il semble que le dessinateur ait vérifié le conte, comme un comptable vérifie l'égalité des colonnes débit et crédit. On est, de bout en bout, dans l'explicite, c'est-à-dire le merveilleux[1].

Le monde des merveilles

Du merveilleux, on a pu laisser entendre qu'il était l'essence de la BD, à égalité avec la satire. En témoigne la prose éloquente d'un Francis Lacassin (*Pour un 9e art : la bande dessinée*, 1971) : la « vocation naturelle » des BD est de « cultiver le fabuleux, l'irréel, l'impossible ». « Une thématique où : "rien n'est vrai, tout est permis" » ; « passeport pour le rêve », titre encore l'éminent fondateur du CELEG.

Beaucoup des personnages typiques des bandes dessinées sont ceux des féeries, depuis les *funny animals* (qui sont les animaux parlants du folklore) jusqu'aux *super heroes*, dotés de pouvoirs surnaturels, ou à tout le moins d'un attirail emprunté soit aux contes populaires, soit à la science-fiction, quand ils ne sont pas eux-mêmes des créatures extramondaines : spectre, allégorie, vampire, demi-dieu, Amazone, etc. La bande dessinée a recyclé de façon systématique certaines créatures fantastiques, en les amadouant. Les gentils fantômes, les petits démons prennent place naturellement à côté des *funny animals*. Enfin des êtres féeriques ont été empruntés à la littérature : *Pinocchio* (par des bataillons d'Italiens), *les Moumines* (par leur auteur, Tove Jansson), *Peter Pan* (par Loisel).

Les thèmes sont, eux aussi, typiques du merveilleux. A côté du rêve nocturne, dont la référence demeure *Little Nemo*, celui du rêve éveillé fut souvent mis à profit, des rêves dirigés de *Nibsy the newsboy* de McManus (1906) et des visions hypnagogiques des *Midsummer Day Dreams* (1911) de McCay jusqu'à *Peanuts* — où, à ce jour, Snoopy est toujours as du ciel et romancier à succès.

Autre thème omniprésent, celui du pays caché, du royaume clandestin : Slumberland de *Little Nemo*, mondes de *Mandrake*, Rêverose d'*Olivier Rameau*, cités fabuleuses (à la Rider Haggard) du strip d'aventures, dédales souterrains peuplés de nabots monstrueux. Une certaine BD française use et abuse de ces microcosmes, cauchemardesques (*Balade au bout du monde*, Makyo, Vicomte, Herenguel) ou rigolards (*La vallée des ghlomes*, de Godard et Ribera).

Science-fiction

Le recours au merveilleux scientifique (à la science-fiction) est également fréquent en BD : les chimères homme-animaux sont des mutants (*Les Naufragés du temps*, Forest et Gillon), les dieux sont des extraterrestres (*Thorgal*, Van Hamme et Rosinski).

Les chercheurs en sciences humaines ayant abordé la BD, la SF ou les deux, font souvent la remarque que la science-fiction n'est qu'un nouvel habillage de thèmes fantastiques classiques[2]. C'est parfois le cas. Les facultés que Peter Parker (*Spider-Man*) doit à une araignée radioactive n'ont aucun rapport avec les effets connus de l'irradiation ou du venin d'arachnide ; leur proximité avec un motif fantastique ou un tissu mythique sont évidents. Cependant, réduire l'ensemble de la science-fiction à du fantastique déguisé est faire peu de cas du souci de rationalité des auteurs. Un extraterrestre n'a rien d'inadmissible en théorie pour un homme du XX[e] siècle. Il découle des hypothèses que font les astronomes sur la présence de vie dans la galaxie, y compris de vie intelligente. Dans la nouvelle *Le Collier de Semlé* d'Ursula Le Guin (1963), une princesse de conte de fée, s'étant déplacée en astronef à des vitesses relativistes, rentre chez elle longtemps après son temps. Que l'auteur— attirée par l'analogie des légendes à la Rip Van Winkle avec les conséquences de la théorie de la relativité restreinte — ait choisi de raconter son histoire comme si c'était quelque conte moyenâgeux n'ôte rien à la base rationnelle de son récit. Il serait absurde de soutenir que la transformation de Lorentz *recycle les vieux thèmes du fantastique !*

Amenons une première conclusion. En somme, ce ne serait que dans la satire (hors BD animalière !), dans l'aventure historique ou policière, dans l'autobiographie et la confession, dans l'érotisme enfin, que la BD n'emprunterait pas au merveilleux. Encore convient-il de se méfier, car on a tôt fait de trouver dans les coins des cases un petit animal fabuleux, un accessoire magique, un vieillard aux étranges pouvoirs, un meneur de loups, une contrée mystérieuse. *Les Bidochon* ont longtemps eu un chien parlant (Kador), les thrillers franco-belges comportent volontiers des éléments de science-fiction et l'aventure historique tourne parfois sans crier gare à *l'heroic fantasy*.

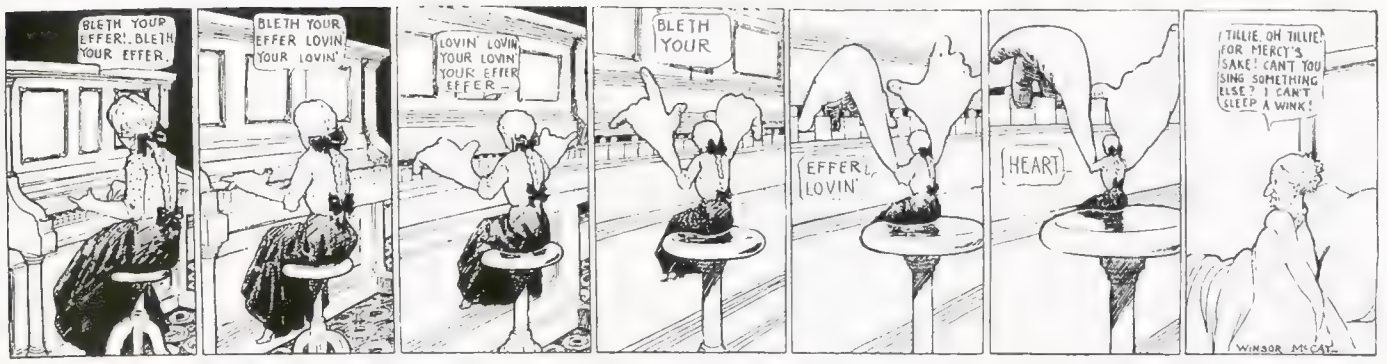
Reste à examiner le fantastique « pur ». Avant de nous pencher sur ses occurrences en BD, revenons sur sa définition.

Les limites d'une définition

Nous avons employé, en parlant du fantastique, les termes volontairement vagues de « contradiction logique » ou « d'ambiguïté ». C'était nous placer délibérément en retrait des conceptions issues de l'analyse structurale de Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) qui font autorité, y compris dans la littérature consacrée à la BD, mais qui sont un tissu d'erreurs et de contradictions. Todorov réduit le fantastique aux récits où le lecteur (et éventuellement le personnage) hésite « entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués ».

Cependant la possibilité d'une explication rationnelle n'est en rien une constante de cette littérature — même si elle est, comme on sait, de règle dans le récit fantastique victorien, de Dickens à Henry James (c'est précisément à son engouement pour James que Todorov, croyons-nous, doit sa définition). Si l'on suivait Todorov, Poe, Gautier, Balzac se seraient trompés en appelant leurs contes fantastiques. Ni *La Chute de la maison Usher*, ni *La Morte amoureuse*, ni *L'Elixir de longue vie* n'appartiendraient à cette veine. Todorov exclut lui-même certains de ces auteurs (Poe), mais il en conserve d'autres (Gautier), en contradiction avec sa définition. Il se contredit dès le commencement, puisqu'il illustre sa définition du fantastique avec *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, pour exclure, quelques pages plus loin, le roman gothique – à classer soit dans l'« étrange » (Ann Radcliffe), soit dans le surnaturel (Lewis, Mathurin). Mais Todorov a beaucoup admiré que le héros, et l'auteur, du *Manuscrit* hésitassent jusqu'au bout sur la nature des événements auxquels ils sont confrontés. Il finit par ranger *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* dans une catégorie *ad hoc* : le fantastique-étrange, car quoiqu'on puisse croire pendant tout le roman aux apparences surnaturelles, la toute fin prétend tout expliquer rationnellement, au prix, il est vrai, d'un échafaudage d'invraisemblances.

Todorov, au fil des pages de son essai, attribue l'hésitation sur la nature des évé-



It was only a dream, *par Winsor McCay*
© *Fantagraphics Books*

nements de *La Morte amoureuse* de Gautier, au rêve, à l'illusion des sens, au hasard. Un lecteur moderne, habitué aux fictions limpides, qui aurait lu autrefois ce conte, se souviendrait peut-être qu'il y est question d'une femme vampire et d'un jeune abbé qui, ayant succombé aux charmes de la démone, la suit à Venise. Il n'en est rien cependant, et, dans le conte, le prêtre se damne dans les palais vénitiens avec la vampirique courtisane *sans quitter sa cure de montagne.* Il est *à la fois en un endroit et l'autre.* « Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. » – On voit aussitôt sur cet exemple l'insuffisance de la définition de Todorov. « Jusque là [jusqu'à la destruction finale du vampire], les événements peuvent avoir une explication rationnelle », écrit-il avec une confiance naïve. En réalité, le fait de la double vie du prêtre tombé est présenté par Gautier dans son irréductible contradiction.

Un signe égal répandu à travers le monde

Conservons donc comme point de départ l'idée d'incompatibilité avec le réel, de contradiction insurmontable ou, dans une version atténuée, d'ambiguïté. Le fantastique, ainsi défini, loin d'être une modalité littéraire quasi abstraite permise par la langue ou la machine de la fiction, est profondément ancré dans l'expérience individuelle et apparaît à chaque fois que l'ordre de l'univers est apparemment bousculé. Si la vue de notre reflet nous trouble rarement, nous éprouvons, quand nous voyons notre reflet lui-même inversé par un nouveau miroir (c'est-à-dire quand nous nous voyons bouger comme un vis-à-vis), un indicible malaise. Version anecdotique du thème du double ou de la dépersonnalisation. — Il en découle la proximité du fantastique avec l'angoisse, difficilement explicable, on l'admettra, par le pur jeu de la langue.

On sait qu'il est vain de vouloir dresser la liste des thèmes du fantastique (la hantise...) ou de ses motifs (le fantôme d'homme ou d'animal, l'apparition, la possession, l'être invisible, etc.), puisque, le fantastique évoluant avec la société, ces listes se modifient sans cesse. S'il est une idée, en revanche, qui paraît toucher au cœur du fantastique, c'est celle de rupture des lois physiques. Louis Vax (*op. cit.*, p. 174) dresse une liste incomplète de ce qu'il nomme les « constances de la nature ». Si son caractère proliférant en diminue la portée, il est clair que ces violations des lois de la nature précèdent les motifs et même les thèmes. Todorov voyait d'ailleurs le sens profond du fantastique dans la rupture d'une de ces « constances », choisie naturellement dans une distinction grammaticale : l'opposition entre je et tu. Mais tous les contes fantastiques ne reposent pas sur la contamination du je et du tu. Deux autres items de la liste de Vax, « les êtres vivants sont tangibles et visibles » et « les êtres ont une taille comprise entre un maximum et un minimum », ont donné une quantité au moins équivalente de récits.

En bâtissant sur ces prémisses, nous pouvons esquisser, provisoirement, un tableau raisonné des exceptions aux lois naturelles mises en œuvre par le récit fantastique :

— *Exceptions à la constance de la matière* : dans le monde réel, poids, forme, couleur, opacité, etc., ne changent pas. Dans les contes fantastiques, les êtres changent de forme ou excèdent les limites normales du nanisme ou du gigantisme, ne se reflètent plus dans les miroirs, sont invisibles, etc.

— *Exceptions à la constance de l'identité* : dans le monde réel, on est homme ou femme ; humain ou animal ; jeune ou vieux ; je ne suis pas à la fois moi et autrui ; j'existe à un seul exemplaire. Dans les histoires fantastiques, les hommes se changent en animaux, les animaux en hommes, un homme se fait dérober sa jeunesse, un homme rencontre son double qui éventuellement le remplace.

— *Exceptions à l'opposition des vivants et des morts* : dans le monde réel, les morts restent morts, ne se transforment pas, et ne reviennent jamais. Dans le récit fantastique, les morts se changent en vampires ou en goules, reviennent, en chair et en os ou sous forme de spectres.

— *Exceptions à l'opposition de la pensée et de la matière* : dans le monde réel, la pensée n'agit pas sur la matière. Elle n'exerce pas d'action à distance, elle ne permet pas de connaissance à distance, elle n'agit pas sur le destin. Le fantastique présente des cas de *psychokinèse* (pour employer le lexique de Rhine), de *télépathie* (selon le terme de Myers), de connaissance paranormale ou *métagnomie* ; les souhaits ou les malédictions se réalisent.

Et si nous devions céder nous aussi à la tentation de chercher un mécanisme unique derrière ces lois, nous définirions le fantastique par une loi d'équivalence, un principe de *sameness*, un monstrueux signe égal qui se promènerait à travers le monde, le temps et la matière. Homme = animal, mort = vivant, pensée = acte, souhait = destin, moi = l'autre. La télépathie est le partage de la *même* pensée par différents esprits. Pour la double vue, ici et ailleurs se confondent. *L'intersigne* est une égalité entre des événements disparates, par exemple la chute d'un tableau et la mort d'une personne. Le même principe d'identité est d'ailleurs à l'œuvre dans la magie : ce sont les *correspondances* des occultistes. « Dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » (Baudelaire)

Le fil du rasoir ou Cela s'appelle l'horizon

Le fantastique « pur » est rare en BD. Seule exception notable : le manga. Aux États-Unis, les comic books nous offrent, depuis les années 50, des imitations plus ou moins réussies des E. C. Comics. Mais le fantastique *stricto sensu* se rencontre plutôt dans l'underground (les adaptations de Lovecraft dans "Skull"), chez les indépendants (la firme de Seattle Fantagraphics) ou dans des collections ambitieuses d'éditeurs *mainstream* (*Vertigo*, chez DC). Il manque dans des pans entiers de la bande dessinée : on n'en trouve guère de traces dans le comic strip.

Cette rareté s'explique en partie par le dilemme que nous exposions d'abord : comment indiquer le caractère exorbitant d'événements que, par définition, le dessinateur nous montre ? Le romancier a, dans la circonstance, moins de difficultés, puisqu'il peut déployer toutes les ressources de son style pour suggérer au lieu de dire et que, par nature, il n'est jamais obligé de décrire.

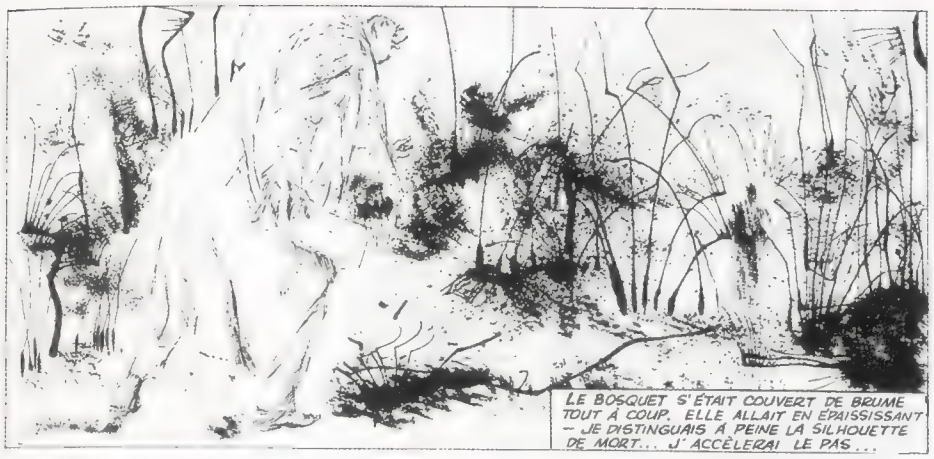
Cependant rien n'empêche la BD de tirer parti des ressources du langage. C'est la solution des E. C. Comics, puisque les dessinateurs de *The Vault of Horror*, *The Crypt of Terror* et *The Haunt of Fear* trouvaient leurs planches déjà envahies de récitatifs et de ballons composés à la machine. Les ressources du dessin serviront alors — en quelque sorte subsidiairement — à exprimer l'atmosphère du récit. Il est aisé de donner des équivalents graphiques des clairs de lune blafards de Hawthorne. La BD fantastique recourt volontiers aux angles bizarres (plongées et contre-plongées vertigineuses), aux éclairages compliqués mais toujours violemment contrastés, pour créer une ambiance angoissée et morbide. Graham Ingels dans les E. C. Comics, Wrightson dans ceux de la Warren, systématisent ces procédés qui, chez Will Eisner, sont utilisés dans une intention semi-parodique. En France, on retrouve chez Bézian, adaptant intelligemment les procédés de Tardi à un décadentisme fin de siècle, perspectives boiteuses et personnages défoncés. Ils suffisent à rendre le monde inquiétant. « Quand vous contemplez un paysage comme celui-là, dit un de ses personnages, vous voyez le monde simplement coupé en deux : la terre en bas ; le ciel en haut. ... Mais le ciel commence au ras du sol et sous terre, ça commence sous vos pieds. Entre les deux, il n'y a que l'horizon, mon vieux et c'est bien mince ! Nous vivons sur un fil de rasoir ! ! » (*La Chambre nuptiale*, Les Humanoïdes associés, 1991.)

Mais il existe une solution inverse, plus originale, qui confie au dessin le soin de restituer l'ambiguïté du fantastique, non plus seulement l'ambiance du conte fantastique, mais ses procédés narratifs, en particulier la perception déformée de l'espace, du temps et de la matière. Le dessinateur s'efforcera alors de réduire la quantité d'informations données par la planche (de refroidir le médium, pour parler comme Marshall McLuhan). Les procédés de Breccia, invasion des noirs ou, au contraire, passage au négatif, images ambiguës, techniques

Graham Ingels dans The Vault of Horror *n° 32, 1953*

Olympia *par Dino Battaglia d'après Hoffman*
© Vertige Graphic

La Chambre nuptiale, *par Bézian © Les Humanoïdes Associés*



Breccia et Oesterheld : Mort Cinder © *Glénat*

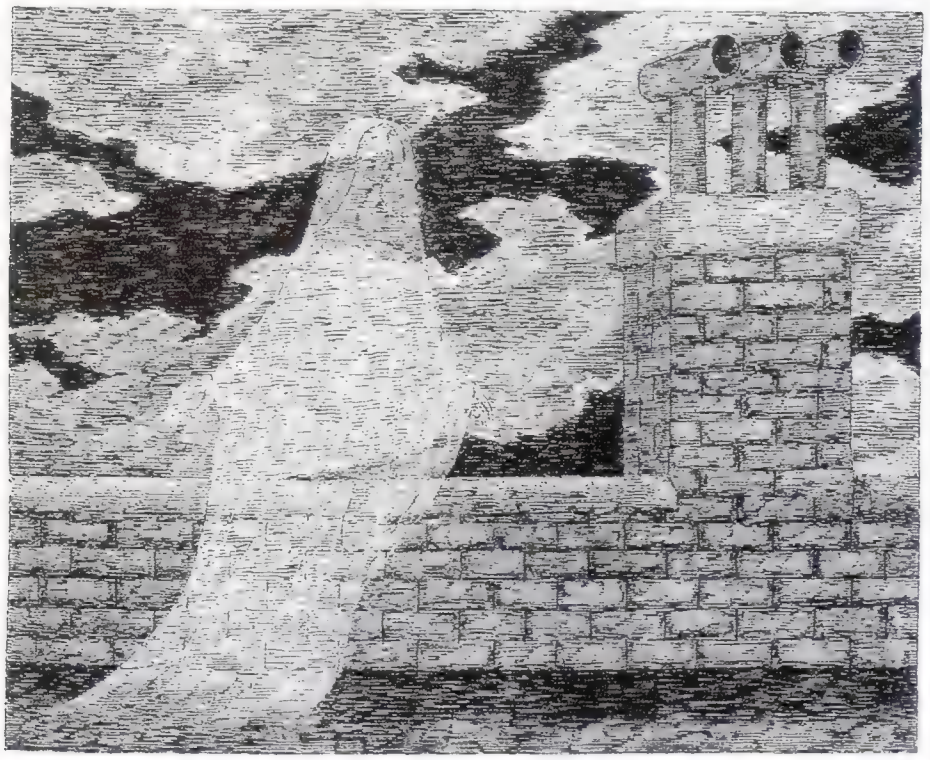
mixtes, stylisation voire abstraction, loin d'être des effets de style gratuits, concourent à cet appauvrissement volontaire du médium et transmettent l'étrangeté fondamentale du fantastique. La présence d'un grain, caractéristique d'un médium froid, dénote la prééminence de la sphère audio-tactile, par opposition à la sphère visuelle, et nous ramène aux sources du fantastique dans notre expérience personnelle[4].

Deux stratégies graphiques s'imposent en quelque sorte naturellement et méritent une mention particulière. D'abord le partipris de l'évanescence, illustré par les adaptations de contes d'Hoffmann d'un Dino Battaglia, dans "Linus", vers 1970. Cependant ces versions d'*Olympia* ou du début de *La Maison déserte*, à base de personnages sans visage et striés de blanc, comme saisis en mouvement par un objectif défectueux, de lieux indéfinissables, de courses suspendues, nous frappent comme de merveilleuses illustrations, mais, mises bout à bout, semblent incapables d'éveiller en nous le sentiment de l'étrange.

On note en second lieu, dans certaines œuvres, une détérioration du dessin, conduisant à ce que nous proposons d'appeler *l'amorphe*. Il triomphe dans la *weird fantasy*. Dans les brefs récits d'horreur de Jack Kirby ou de Steve Ditko, sur scénario de Stan Lee, parus dans *Tales to Astonish*, *Tales of Suspense*, *Strange Tales*, etc. – qui précèdent et préparent les super-héros des années 60 –, c'est le caractère informe et grotesque du monstre qui définit le fantastique. Les super-traîtres et certains super-héros de Stan Lee et Jack Kirby leur devront beaucoup : les divagations graphiques de Kirby, les caprices, au sens de Goya, seront donc systématisées dans des créatures qui conserveront la trace de leur origine (*The Thing*, *The Hulk*, restent des tas, des sortes d'éboulements ambulants), mais perdront leur caractère fantastique.

On ne s'étonnera pas que le fantastique apparaisse dans des formes d'histoires en image plus « froides » que la BD. *Die Sonne* de Masereel (1926) est le roman en 63 gravures sur bois muettes d'une quête et d'une hallucination solaire. Si l'histoire en images (ici le cycle de gravures) n'avait donné que cette seule œuvre, il faudrait encore y faire une place au fantastique. Certains récits en images légendées d'Edward Gorey (*The Beastly Baby*, *The Tuning Fork*, *The Insect God*, etc.) mettent en scène un gothique éteint, à l'enseigne d'un *fantod*, une créature imaginaire dont le nom peut signifier indifféremment lubie, cafard, un mélange d'irritabilité et de tension, ou une crise de nerfs. La *Gorey girl*, à la frange en escalier, vêtant sa blondeur diaphane et anorexique d'une jupe trop grande et d'un sweater (qu'elle remplace, l'été, par une jupe plissée et un col marin), est, par ses prédispositions à la chlorose, à la névrose et au somnambulisme, et son enfantine perversité, condamnée à la folie et à la mort violente. Mais ces événements sont présentés avec une sorte de jubilation, à contresens des faits divers tragiques, de la littérature médicale, des romans victoriens d'enfants martyrs, ou des « histoires en estampes » moralisatrices dont l'auteur s'inspire.

The Glorious Nosebleed, *par Edward Gorey © HBJ*

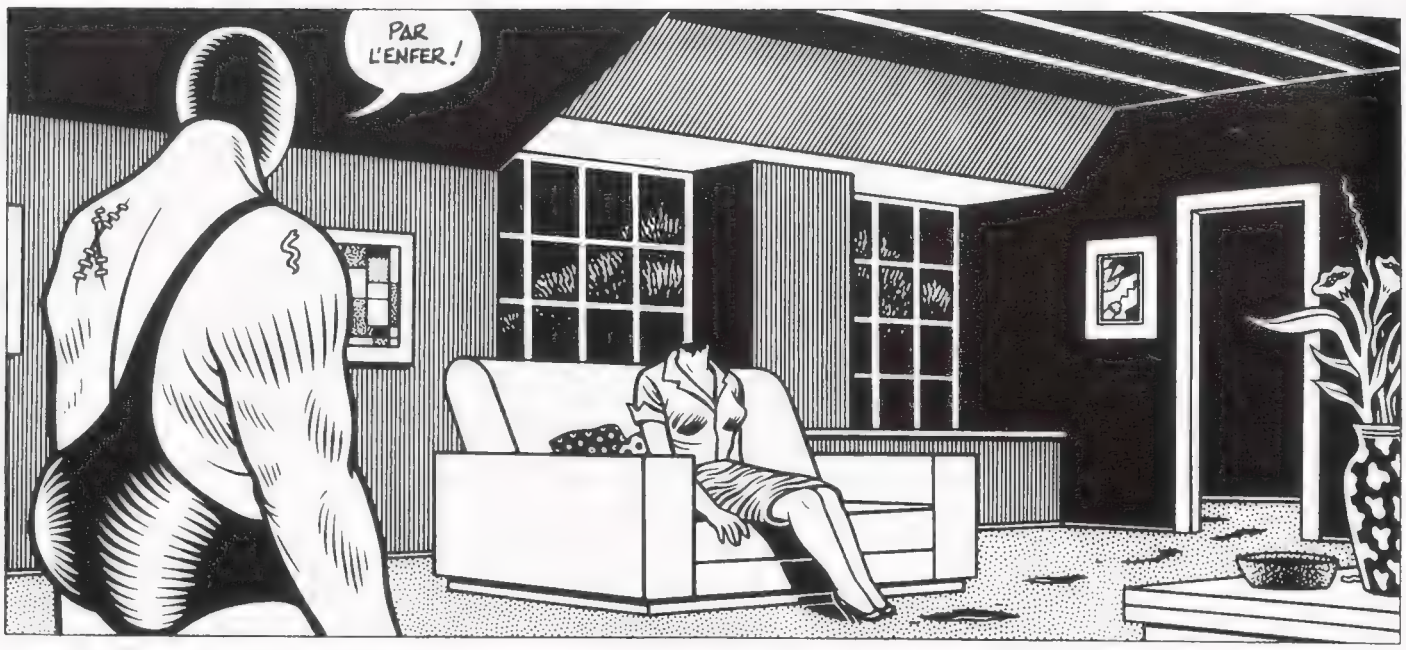


She appeared on the roof Vapourously.

Un genre référentiel

Même quand il n'adapte pas, plus ou moins librement, des contes classiques, le fantastique en BD est lourdement référentiel. En témoignent un Charles Burns — dont les emprunts à la culture adolescente du cinéma « bis » viennent parasiter une peinture de l'Amérique de la classe moyenne sortie, elle, de l'illustration commerciale —, un Richard Sala, héritier de Gorey et d'un cinéma « psychanalytique » dont l'archétype reste *Spellbound* (*La Maison du docteur Edwards*) de Hitchcock.

Chez Chester Brown (*Ed the Happy clown*), ce que l'éditeur nomme *fantasy nightmare* met en œuvre autre dimension, femme vampire, nains monstrueux et cannibales dans les égouts. Mais l'histoire est si excentrique et proliférante qu'elle perd



Charles Burns, Defective Stories © *Albin Michel*

toute référence à un genre précis, sauf comme citation[5].

On note de rares occurrences d'un fantastique dessiné qui n'emprunte aucun des signes narratifs et graphiques du genre, ni sa thématique. *Jiniku*, de Kazuichi Hanawa[6], montre, dans un dessin fort classique, une fillette séquestrée dans une cage pour servir d'appât pour la capture de bouddhas (sic), qui sont censés porter chance à celui qui les détient. Les bouddhas sont apparemment de vrais statues bouddhiques animées, à quatre bras, mais ce sont aussi des animaux : ils ont du poil, sont couverts de vermine, ne parlent pas, sentent mauvais, se bornent à manger, à voler la nourriture de la fillette, à se battre, à dormir et à déféquer.

Rien n'est expliqué, le conte impose sa propre logique. Les bouddhas sont à la fois des animaux capturés dans la montagne et de vrais bouddhas : ils pénètrent dans les pièges sous forme de nuées ardentes, ils ne peuvent sortir de leur cage car les barreaux sont couverts de sutras. Cependant, au premier orage, ils se transforment en vrais fauves et leur maître, déçu, les mange.

Dans l'admirable *Bascule à Charlot* de Tardi ("Charlie Mensuel"), le récit se caractérise par une cohérence superficielle, proche du rêve. L'adresse de la mystérieuse enveloppe remise à Choumacher par le petit vieux ne sert à rien puisqu'il ne s'y rendra jamais. C'est dans son propre appartement qu'il retrouve le petit monstre qu'il a tué quelques pages plus haut et le mystérieux vieillard, qui lui fait d'amers reproches, eux aussi incompréhensibles. Le conte ne se donne du reste pas clairement comme fantastique et le lecteur médusé est abandonné à ses propres ressources. Seul motif immédiatement identifiable : le vieillard, le petit monstre et l'infirmière apparaissent dans l'appartement de Choumacher derrière *une porte dont il ignorait l'existence.* Cet élément caractéristique des rêves n'a peut-être d'autre fonction que d'éclairer la nature du récit.

Chester Brown, Ed The Happy Clown © *Vortex comics*

Horreur et terreur : des E. C. Comics aux manga *ero-guro*

Hors de rares chefs-d'œuvre de cette sorte, qui rivalisent sans peine avec les classiques de la littérature écrite, c'est dans le récit « gothique » d'horreur ou de terreur que le fantastique s'acclimate le mieux en BD, probablement parce que ces genres correspondent à la bonne proportion de « ce qu'on peut montrer » (cette notion étant assez élastique quand on en vient à certains artistes japonais). En montrer moins, c'est risquer de décevoir, comme les pages diaphanes de Battaglia. En montrer plus n'est guère possible, sauf à changer de registre.

L'horreur comporte une nuance de dégoût, de révulsion. La terreur se définit comme une peur intense. (*The Amytiville Horror* est donc mal titré : l'histoire de la maison du diable est une histoire de terreur.) Il n'est pas sûr, du reste, que la bande dessinée ait conservé la nuance et, dans les E. C. Comics, *The Vault of Horror* ne met pas en scène des histoires plus spécialement horribles que *The Crypt of Terror*. Mais ni dégoût ni peur abjecte ne suffisent à définir le gothique, puisqu'ils existent hors du récit fantastique. Ici encore, c'est le caractère inadmissible ou ambigu des événements qui définit le genre.

Tardi, La Bascule à Charlot © *Pepperland*

Son caractère de littérature alimentaire a conduit le gothique, y compris dans sa version dessinée, à privilégier un *mystère*, parfois convenu, où, depuis Ann Radcliffe, ne manquent ni inexplicables airs de flûtes, ni terrifiante apparition nocturne dans le corridor. Le caractère angoissant d'un décor dont le prototype est le château est rendu aisément, en bande dessinée, par certaines déformations : décor trop grand pour les personnages, perspective impossible. Ces procédés sont omniprésents dans le manga. Enfin, l'ambiguïté du fantastique passe souvent par le procédé de la « chute ». Une scène horrifique s'avère n'être qu'un rêve, mais, quand le personnage se réveille, il trouve autour de lui des éléments de son rêve. Ayant lutté contre Hadès aux enfers, Argos se retrouve sur le champ de bataille où il gisait moribond. Mais son dos porte vraiment la marque du seigneur des enfers (*Sombre royaume*, par Archie Goodwin et Gray Morrow, "Eerie" n° 6, 1970).

A. Stano et T. Sclavi, Dylan Dog © *Glénat*

On n'échappe pas toujours au poncif. Après le climax d'une scène d'épouvante (qui épuise les possibilités du fantastique, puisqu'il clarifie la nature du monstre), on nous annonce que ce n'était qu'un songe, ou un récit dans le récit, ce changement d'isotopie n'étant destiné qu'à remettre les compteurs à zéro. (Le procédé est constant dans le fumetto *Dylan Dog* des éditions Bonelli, et dans les manga de Kazuo Umezu, dont nous parlons plus loin.)

Quand le récit est excessif, il sort « par le haut » de l'horreur ou de la terreur gothique, comme en témoignent les manga du courant *ero-guro* (érotico-grotesque). Le nom de Suehiro Maruo est peut-être le plus familier de l'amateur occidental, à cause de son expressionnisme à la Caligari, et de ses mises en scène érotiques incluant le léchage de l'œil. Précisons pour éviter un contre-

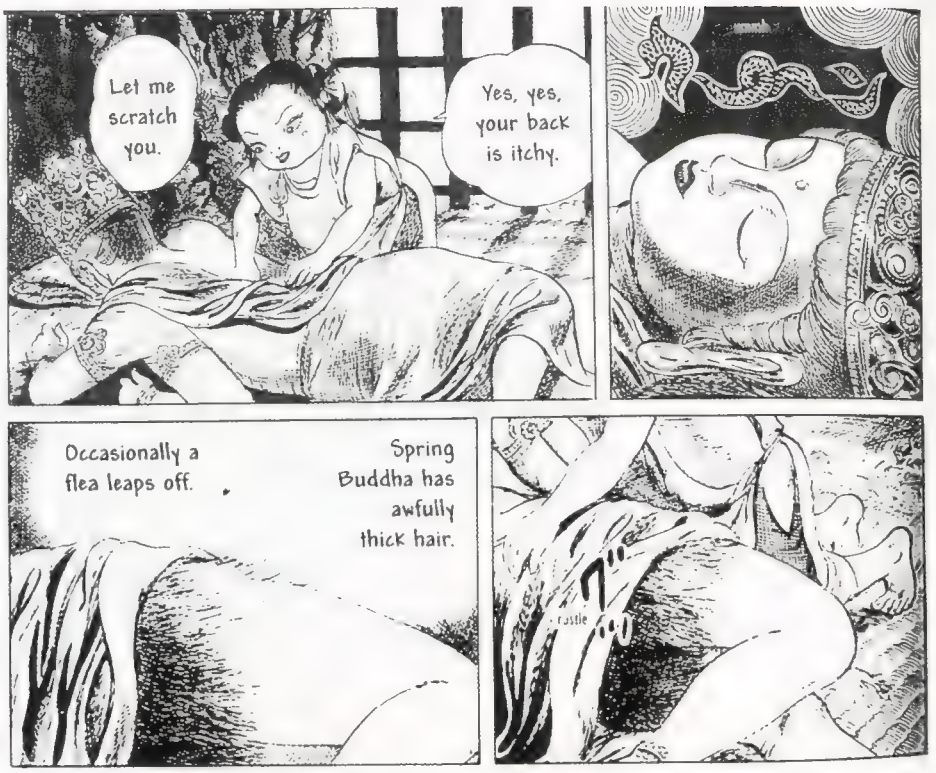
sens qu'on ne recherche pas, dans les récits *ero-guro*, un vulgaire émoustillement ; le sentiment d'horreur et de transgression inspire une émotion esthétique particulière, qu'il est impossible de faire partager au béotien ; autant expliquer les couleurs à un aveugle-né.

L'invasion des tatamis

Le fantastique, genre littéraire et adulte, ne pouvait faire bon ménage avec un médium généralement considéré comme populaire et destiné à l'enfance. Les E. C. Comics ont été victimes de l'autocensure de l'industrie de la bande dessinée, à travers la *Comics Code Authority*. En France, il faut relire les ouvrages d'éducateurs sur les lectures enfantines, ou les rapports de la Commission de surveillance, quand ils ont été publiés, pour avoir une idée de la haine pathologique que l'on vouait, dans certains milieux, à la science-fiction et au fantastique.

Un fantastique enfantin était possible pourtant, comme l'atteste, au Japon, l'œuvre étonnante d'un Kazuo Umezu (né en 1936)[7]. Outre le manga de terreur, Umezu est aussi l'auteur de *Makoto chan*, et, à ce titre, un pilier du *toilet humor*. Ses contes fantastiques publiés dans les années soixante et soixante-dix, sont réellement destinés aux fillettes, puisqu'ils paraissaient dans "Shôjo Friend" ou "Nakayoshi" (mais l'auteur a aussi donné des séries pour garçon, par exemple dans "Shônen Sunday"). Il est indéniable qu'ils sont vraiment destinés à inspirer à la jeune lectrice une sainte frousse.

Les Japonais ont évidemment une plus grande tolérance au fantastique que les occidentaux. C'est le courant magique qui séduisit le Japon dans le bouddhisme. Les recueils d'anecdotes font une place aux êtres surnaturels. Dans le *Konjaku monogatari shû* (début du XII[e] siècle), un démon qui coupe la tête d'un homme est rangé dans la sous-section des *affaires vulgaires de ce monde*, dans la section *Notre pays*. Les fantômes japonais sont aussi plus vagues que les nôtres. Dans les vieilles chroniques, on les désigne souvent du nom de *mono* (chose), ce qui manifeste bien leur nature indéterminée. Dans le mot *bakemono* (fantôme, monstre), le premier caractère signifie se transformer, et, de fait, on ne sait jamais à qui on a affaire dans les histoires de fantômes nippons jusqu'au moment où on voit une gentille vieille dame, un mendiant, son propre frère ou sa ravissante épouse se changer en monstre. Ainsi les spectres japonais sont naturellement du côté du fantastique plutôt que du surnaturel.



Jiniku [Chair de compassion], *par Kazuichi Hanawa*

Il est facile de tomber amoureux des histoires de terreur pour fillettes d'Umezu. Les fantômes sont le plus souvent féminins, avec une véritable obsession des femmes-serpent (*Hebi shôjo*, 1966) et, plus discrètement, des femmes-renard (*Kitsune me no shôjo*, 1985). Mais on trouvera aussi la *Yuki-onna*, la femme des neiges, dont la caresse glace et dont le souffle congèle, illustrée en littérature par Lafcadio Hearn, dans *Kwaidan* (l'histoire d'Umezu est précisément titrée *Kaidan*, peut-être en hommage à Hearn). Ces femmes démoniaques sont aisément reconnaissables à leurs cheveux dénoués, pendant dans leur figure, comme sur les vieilles représentations.

Umezu a recours constamment à certaines scènes (la scène nocturne de terreur, ou l'invasion des tatamis : la transformation sous nos yeux de la femme diabolique) et à certains maniérismes : le visage de face de la fillette, ses yeux de biche arrondis d'épouvante (elles servent d'ailleurs de marque de fabrique à l'auteur et décorent les publicités pour ses livres), les cases aux bords envahis par du noir (on constate ici la systématisation et l'utilisation créative d'un détail qui, en Europe, aurait été corrigé, comme une trace d'amateurisme, aux premières soumissions à des professionnels), voire l'utilisation de l'iris, comme dans le cinéma de D. W. Griffith.

Umezu dessine les visages en forme de cœur, mais il a tendance, comme c'est fréquent en BD, à rabattre les plans, à la façon du cubisme ou des peintures kwakiutl. Il s'ensuit une déformation en oblique des têtes (à cause des cheveux). Ce passage à l'ovoïde est précisément ce qui signale la transformation de ses femmes serpent, femmes renard, etc.

On note aussi l'importance stratégique des grand-mères. Elles font précisément le lien entre la normalité (la fillette) et le monstre (la diablesse). Physiquement, elles sont des petites filles vieillies (elles en ont le visage en forme de cœur, les grands yeux, les membres fins et délicats), mais elles ont aussi des traits des filles serpent (elles sont maigries, ridées, et « ovoïdes »). Leur nature d'intermédiaires est d'ailleurs explicite dans les récits, puisque les grand-mères connaissent les légendes et sont capables d'expliquer les transformations.

Même compte tenu des impératifs de production de l'industrie du manga, il est remarquable qu'Umezu ait, pendant vingt ans, fait trembler toutes les écolières du Japon avec la même histoire, présentant la même petite fille, la même petite sœur, la même grand-mère et la même femme-serpent ! La répétitivité obsessionnelle du scénario est en elle-même source de satisfac-

tion, puisqu'on peut rêver sans fin d'un monde où subsisteraient éternellement les fillettes de Kazuo Umezu.

Une renaissance gothique ?

On ne saurait assez insister sur l'importance des théories en littérature. Elles sont souvent autoprédictives, puisqu'elles influencent (qu'elles intimident ?) les auteurs. Quand la théorie est froide, la fiction elle-même se glace. Des sciences humaines comme la psychologie ou la théorie littéraire ont eu le pouvoir de glacer la littérature par leur caresse ou leurs exhalaisons, comme la *yuki-onna* des contes japonais.

La *psychologie gothique* du neurologue Oliver Sacks (*L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*), annonce un réchauffement de la psychologie, qui reviendrait aux tâches qu'elle s'est fixées il y a plus d'un siècle : comprendre la nature du génie, guérir les malades, et permettre aux gens bien portants de mener une existence plus heureuse. Sacks fait partie du petit nombre de savants (Frazer, Freud sont d'autres exemples) qui semblent détenir la faculté d'inspirer directement les écrivains et les artistes. Il ne cache pas son admiration pour ses prédécesseurs en psychologie fantastique, Frederic Myers ou William James. Il n'est pas douteux que son succès annonce, en littérature — y compris en littérature dessinée —, un renouveau du fantastique.

D'autre part, certains signes semblent indiquer, depuis une quinzaine d'années, une tolérance nouvelle pour le fantastique, en particulier dans l'univers enfantin, où figurent à présent jouets monstrueux, séries de romans gothiques pour enfants (!), manga et fêtes populaires (en témoigne le succès d'Hallowen en Europe) — qui eussent été inimaginables naguère.

Dans ce contexte, on peut raisonnablement prédire à la bande dessinée une « renaissance gothique ». ■

· Thierry Groensteen compara autrefois deux adaptations de *The Tell-Tale Heart* (*Le Cœur révélateur*) de Poe. Si Reed Crandall, en illustrant le conte, lui ôte toute ambiguïté, Breccia, en le recomposant pour l'adapter aux codes de la BD, parvenait à transmettre, au moins partiellement, son caractère angoissant. (*Autour du scénario*, sous la dir. de Benoît Peeters, Revue de l'université de Bruxelles, 1986.) Cette distinction étant faite, précisons qu'on est libre de préférer une version ou l'autre.

· La littérature sur la question reste pauvre. Les ouvrages existants adoptent souvent la thèse discutable d'une déchristianisation de la BD, c'est-à-dire d'un passage du religieux au fantastique, perçu comme un surnaturel « laïque ». Voir en particulier Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, PUF, 1986. Pour un exemple récent : Karin Heller, *La bande dessinée fantastique à la lumière de l'anthropologie religieuse*, L'Harmattan, 1998.

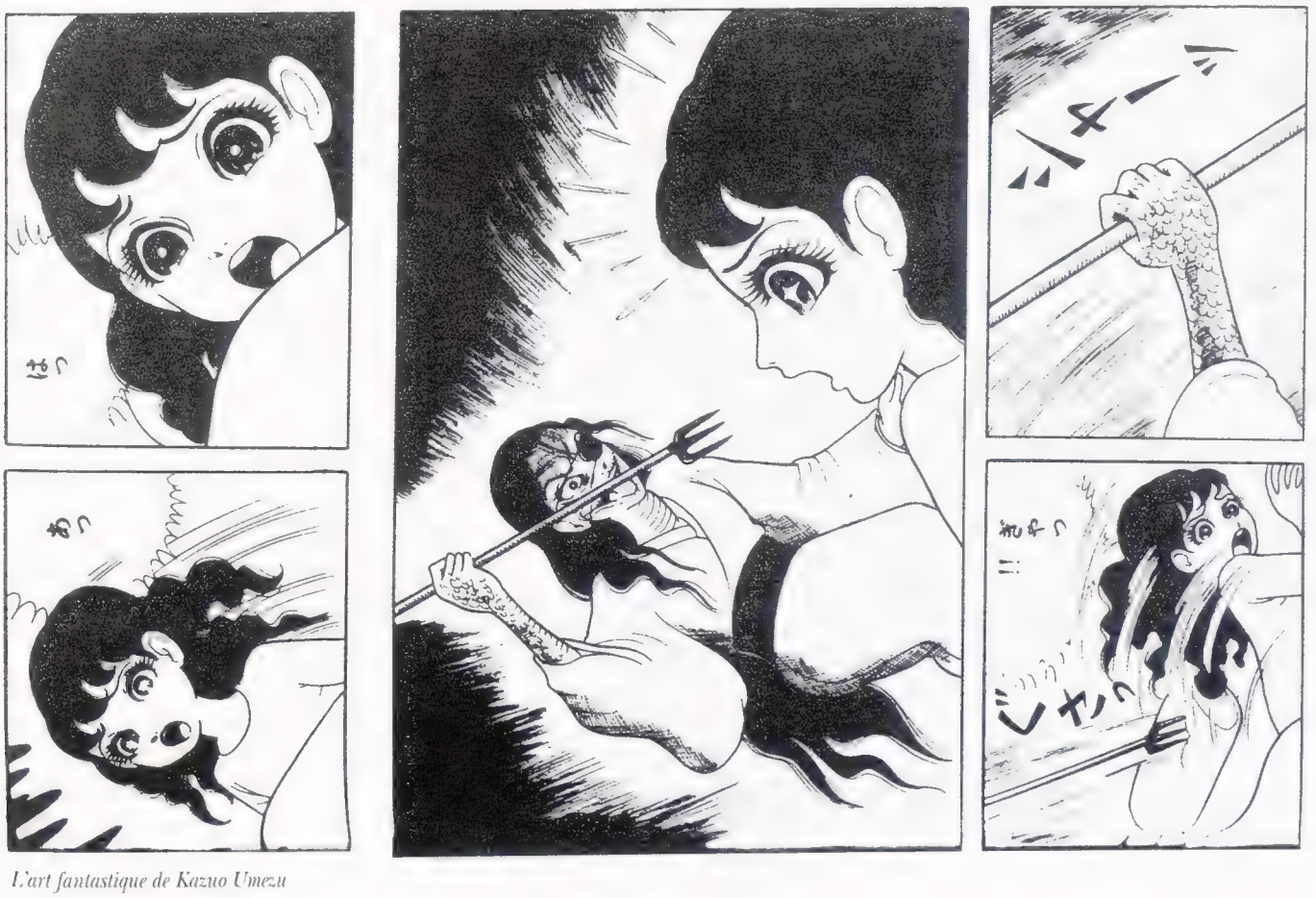
Cette opposition repose sur un postulat caché et erroné, celui du caractère inadmissible de l'explication surnaturelle. Mme Irène Bessière (*Le Récit fantastique*, Larousse, 1974) note fort justement que Todorov confond constamment fantastique et surnaturel : « Si cet événement est surnaturel, il n'est plus problématique, il participe alors d'une économie. » Et le même auteur conclut : « Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite.
Notons que le premier postulat de Todorov, l'idée qu'il existe en littérature des structures abstraites et décalées (non directement observables), ne nous retient pas dans ces pages.

· Ce retour au tactile a été bien décrit (sans référence à McLuhan) par Bruno Lecigne, *Breccia mode d'emploi*, in "Les Cahiers de la bande dessinée" n° 62, mars-avr. 1985.

Sur Chester Brown, nous renvoyons à la belle étude de Jean-Paul Jennequin dans "Scarce" n° 43, printemps 1995.

Traduit dans *Comics Underground Japan*, Blast Books, 1996.

À notre connaissance, cet auteur n'a pas été traduit dans les langues occidentales.



L'art fantastique de Kazuo Umezu

Laurent Gerbier

Les images dérobées
l'érotisme en bande dessinée

La bande dessinée érotique constitue-t-elle un genre à part ? Y a-t-il une « bédé porno » comme il y a un cinéma porno ou une littérature érotique ? Peut-on, et comment, distinguer la bande dessinée érotique de la bande dessinée pornographique ?

La représentation de la sexualité (qui englobe celle du corps, celle du sexe, et celle, encore plus complexe, du désir inspiré par ces corps et ces sexes) est naturellement un des sujets que la bande dessinée choisit avec délectation. Depuis les *eight-pagers* des années 30 (ces livrets pornographiques de qualité médiocre, vendus sous le manteau après la crise de 1929, et qui parodiaient souvent comics ou films célèbres de l'époque), jusqu'aux créatures parfaites de Milo Manara, la bande dessinée n'a cessé d'explorer ce sujet que Boris Vian plaçait au nombre des plus universelles passions de l'humanité. Érotisme ou pornographie, cette source d'inspiration appelle quelques questions.

La première singularité de la bande dessinée consiste en son pouvoir de fabriquer des images narratives. Ce constat trivial prend en matière d'érotisme une importance capitale : d'une part, elle ne se contente pas de donner à voir le sexe (comme le film, ou la photographie), elle en glose en permanence la représentation, et elle démultiplie cette représentation. D'autre part, elle ne se cantonne pas non plus au simple récit (comme la nouvelle, ou le roman), puisqu'elle traverse toujours la médiation du langage pour présenter au lecteur l'image de ce qui est dit. Ce jeu d'immédiateté (l'image perçue) et de médiation (le discours) inscrit la représentation de l'éros dans un double registre du signe qui est aussi une double exigence.

Cette double exigence permet peut-être de tracer une frontière entre bande dessinée érotique et bande dessinée pornographique. En effet, la bande dessinée pornographique se donne explicitement pour objet la représentation immédiate du sexe en acte. Cette mission est suprêmement difficile ; elle se réduit dramatiquement, dans neuf cas sur dix, à la mise en images hâtives et convenues d'un scénario évanescent et hypocrite, qui tente de noyer la crudité voulue du sexe derrière les paravents d'une « histoire » qui en justifie le surgissement. La mauvaise conscience du porno, qui ravage également cinéma et littérature, n'épargne pas la bande dessinée. Le véritable porno, qui refuse les précautions oratoires et s'attache à montrer le sexe sans lui imposer le prétexte d'un récit dans lequel il apparaisse soi-disant naturellement, est rare. Il représente une des branches les plus courageuses et les plus ardues de la bande dessinée, celle qui chez Alex Barbier, Massimo Rotundo ou Alex Varenne montre que le sexe engendre son propre discours, et que de la fascination des corps et des désirs peut surgir une organisation narrative qui ne soit plus une justification maladroite mais une découverte passionnante : le désir le plus cru prend de lui-même la forme d'une histoire.

Cette différence entre les deux visages de la bande dessinée pornographique peut-elle nous aider à comprendre l'érotisme en bande dessinée — c'est-à-dire cette fois dans les bandes dessinées qui ne se donnent pas le sexe pour objet explicite ? Y a-t-il un genre érotique en bande dessinée comme il y a un genre pornographique (avec sa diversité de qualité, pour se cantonner à un euphémisme poli) ?

Si on accepte d'appeler pornographiques les bandes dessinées qui se donnent pour objet explicite la représentation du sexe en acte, alors on aura tendance à appeler érotiques celles dans lesquelles le sexe ne semble faire qu'une apparition involontaire, discrète, imprévue, ou ponctuelle. La fascination de l'érotisme, c'est peut-être alors la fascination d'une sexualité qui se voile pour mieux séduire. L'érotisme, en bande dessinée, c'est le désir qui ne naît pas de la représentation offerte, étalée, manifeste, mais au contraire de l'image-limite, celle qui n'est perçue que fugitivement, du coin de l'œil, à la périphérie de la planche, du dessin, ou du récit.

Il ne s'agit bien sûr pas de dire que l'érotisme n'est qu'un condiment discret, mais qu'il se joue toujours dans une certaine part d'inattendu : il est, au fond, très semblable au comique. L'érotisme n'est en effet pas le résultat d'une quantité absolue (erreur monstrueuse et ridicule des rédacteurs du code Hays [1] : on ne peut pas dire que le dessin d'un sein est moins érotique que deux, ni qu'une jambe nue est plus scandaleuse qu'une main posée sur une épaule), mais d'une certaine subversion de l'horizon d'attente du lecteur. Ce qui est véritablement érotique, c'est la mise en

place d'un code représentatif avec lequel, parfois, l'auteur va jouer. L'érotisme se travaille à la limite, dans la transgression et la déception permanente (d'où son rapprochement avec le comique, qui naît précisément de ce jeu sur les codes et les frontières). Voilà peut-être une des façons les plus simples de distinguer le pornographique de l'érotique : le porno focalise, l'érotique déplace.

Le scénario souterrain

Comment se sont pratiqués, dans la bande dessinée, ces déplacements érotiques des codes ? Sans se lancer dans une typologie factice, on peut en étudier deux, parmi les plus courants.

Le premier et le plus constant de ces déplacements, passe par la représentation d'héroïne hyper-sexuées servant de support à une projection fantasmée qui n'est pas l'objet principal du récit. Les pin-up américaines, élèves de Betty Page et aïeules de la Poison Ivy de Yann et Berthet (*Pin-Up*, Dargaud, 4 volumes parus, dernier volume 1998), annoncent l'érotisme faussement ingénu des *bobby-soxers* : la femme parfaite y est représentée avec complaisance et générosité, dans une ligne qui de Milton Caniff à Berthet est toujours très claire. Dans le même temps, dans les strips de la seconde guerre mondiale, la fille conçue pour égayer les soldats du Pacifique se trouve en permanence projetée dans des situations dangereuses, celles de la mort et de la violence, qui par constraste font ressortir sa propre douceur câline, et par analogie annoncent la violence de son propre désir (ou de celui qu'elle suscite). C'est le caractère sulfureux de son personnage qui déjoue l'apparente santé innocente du trait : derrière un dessin lisse, clair, sans aspérités, les formes de la pin-up promettent les pires turpitudes. Le jeu consiste à maîtriser ces promesses et à ne les raviver qu'en un clin d'œil, au détour d'une case, en flirtant avec la censure : ce que Yann et Berthet rendent parfaitement dans la série *Pin-up*, conçue en hommage à Milton Caniff, où les « images volées » ne cessent de jouer, en marge de l'intrigue, avec la charge érotique de l'héroïne.

Encore Poison Ivy est-elle une héroïne dont la plastique et les aventures sont explicitement conçues pour en faire une figure érotique. L'érotisme peut être encore plus ténu (et, peut-être, plus abouti) quand il n'est absolument pas le thème explicite d'une intrigue : Laureline (chez Christin et Mézières, dans la série *Valérian, agent spatio-temporel*, Dargaud, dernier album 1998), Natacha (chez Walthéry, dans la série *Natacha*, Dupuis), Hypocrite (chez Forest, dans la série éponyme parue à la SERG et chez Dargaud) retrouvent les caractères de ces pin-ups sans en jouer le rôle. Le jeu avec les codes est alors encore plus fin, parce qu'il finit par laisser croire au lecteur que c'est lui qui investit l'œuvre d'une puissance érotique qui serait, du point de vue de sa conception, involontaire. Ainsi, chez Christin et Mézières, le jeu complexe des rapports entre les deux personnages principaux permet de lire dans chaque album une sorte d'« histoire parallèle », celle de la séduction discrète et jamais aboutie qui attache Laureline à Valérian.

Le maintien de cet équilibre entre l'intrigue elle-même et son scénario érotique souterrain est un exercice de style délicat : il suffit pour s'en convaincre de relire les albums de *Spirou et Fantasio* depuis que Tome et Janry ont repris la série. Le nouveau Spirou s'est lentement dégagé de l'ancien, en une série d'étapes prudentes : le dessin des membres s'arrondit, les muscles s'enrobent et donnent progressivement une silhouette plus réaliste et plus sexuée aux deux héros, et peu à peu apparaissent de nouvelles comparses qui remplacent avantageusement le charme très discret de Seccotine. Cyanure (*Qui arrêtera Cyanure ?*, Dupuis, 1985) est le premier essai d'introduction d'une pin-up authentique, quoiqu'électronique, dans l'univers asexué de *Spirou*. L'effort se poursuit avec *Luna fatale* (Dupuis, 1993), où l'on voit Fantasio organiser le vernissage d'une exposition de ses photos de nu — c'est aussi le premier album où l'on voit dans la même planche un Spirou teint en brun embrasser une très jolie fille, et cette accession brutale à la majorité sexuelle est un résultat direct de l'arrondissement de ses bras, de la nervosité de sa silhouette, de la masculinité de ses expressions travaillées par

Yoann et Berthet, Pin-Up, *vol. 4 © Éd. Dargaud.*

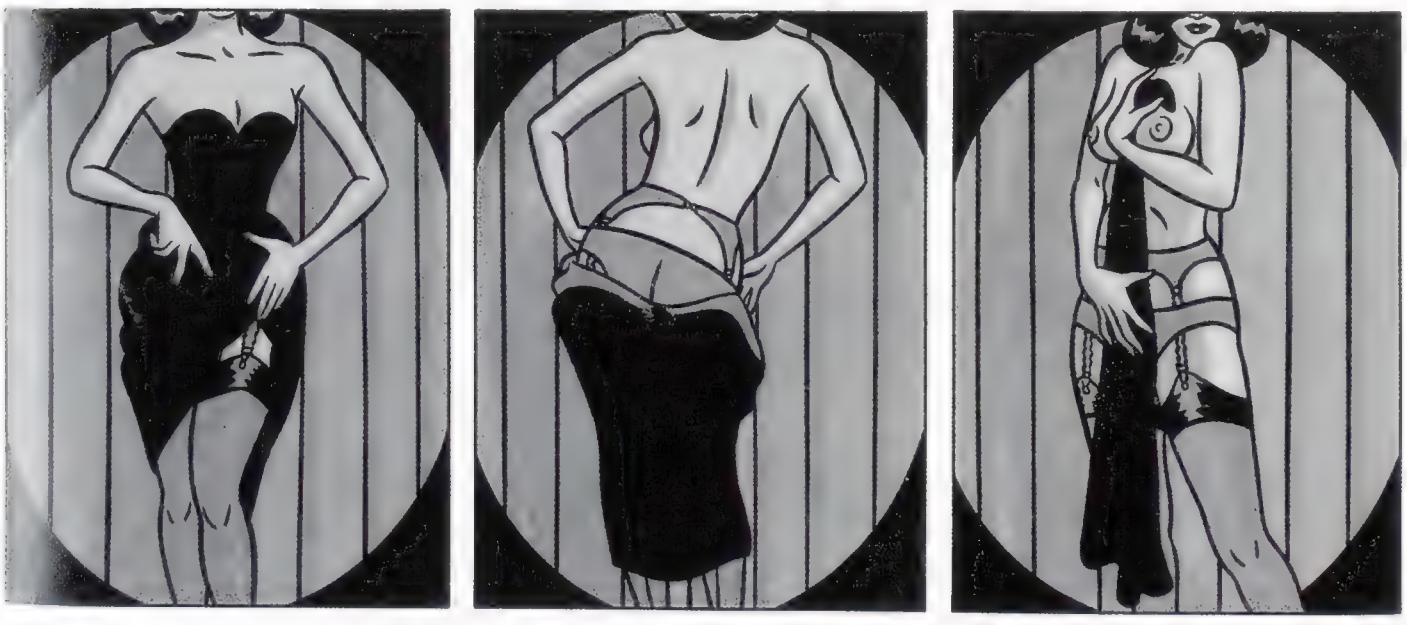
Tome et Janry, Luna fatale © *Éd. Dupuis*

Janry depuis *Virus* (Dupuis, 1984). Il n'est pas anodin que ce soit dans la même planche du même album, et pour défendre la fille, que l'on voit pour la première fois Spirou faire usage d'une arme à feu contre un être humain, Tome et Janry renouant ainsi avec le couple érotisme-violence. L'introduction de cette composante érotique dans un univers qui en était dépourvu marque de façon très intéressante l'accession du héros sans âge à une sorte d'« âge adulte » symbolisé par la maturité sexuelle, sensuelle et militaire. Cet effort, parfaitement conscient de la part des auteurs, se poursuit avec encore plus de netteté dans *Machine qui rêve,* le dernier album de la série (automne 1998).

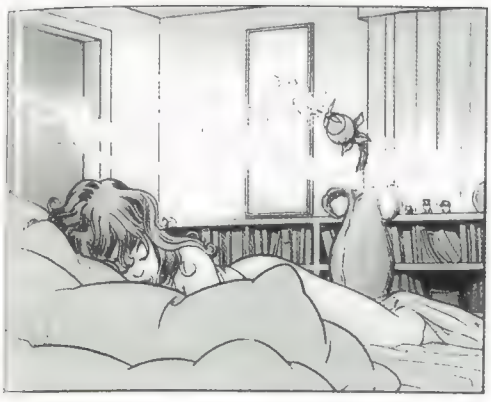
Le corps soustrait

Mais l'érotisme ne se niche pas seulement dans le saupoudrage d'intentions secondes dans une intrigue première. Un des mécanismes les plus souvent utilisés pour suggérer la sensualité — c'est-à-dire conduire le lecteur à projeter sa propre lecture érotique sur une œuvre qui n'en fait jamais l'objet central de son récit — est l'absence même de représentation. Paradigme du procédé, l'album *Jamais deux sans trois,* de Floc'h et Fromental (Albin Michel, 1991) : le triangle maudit (le mari, la femme, l'amant) s'y complique affreusement, et entraîne tous les personnages dans une valse affective et sensuelle orchestrée de main de maître. Qu'on en juge : acte 1, le mari et l'amant abandonnent la femme pour une soirée de gala dont l'amant s'éclipse aussitôt pour rejoindre la femme. Acte 2 : le mari trompé jette l'amant dans les bras d'une courtisane sous les yeux de sa femme, afin de la guérir de sa passion. Acte 3 : l'amant récupère la femme avec la complicité d'une fort jolie domestique. Acte 4 : la femme, qui a fini par abandonner mari et amant, les fait convoquer tous deux par une comparse dans un cabaret de Pigalle, où elle exécute sous leurs yeux un charmant strip-tease masqué avant de s'éclipser par les coulisses. Acte 5 : la femme et sa meilleure amie préparent le réveillon dans un chalet du Vermont, où elles ont invité le mari et l'amant pour que la décision se fasse enfin. Incapable de choisir, la femme tergiverse, tandis que son amie cherche successivement à séduire les deux hommes. Comprenant qu'elle ne peut trancher, la femme décide de se donner aux deux hommes tandis que son amie, compréhensive, leur abandonne discrètement son chalet pour aller passer Noël avec les amis célibataires de son garagiste (sic).

Le marivaudage, comme on le voit, finit par frôler le scabreux. Pourtant, dans tout l'album, la femme n'apparaît nue que dans deux cases, l'amant dans une seule, les autres personnages jamais. La ligne claire très pure, les lèvres parfaitement dessinées, les yeux innocents et les sourires indulgents sont tout le peuple de cette comédie sensuelle dans laquelle le téléphone vient interrompre la seule scène où l'amant, nu, allait faire l'amour à la femme. Ainsi le strip-tease, muet, dessiné en un plan fixe de quatorze cases rouges et noires, est-il la seule scène de nu de l'album, sans même être la plus salée : tout aussi suggestif est le sourire de l'amie qui s'éclipse à la fin pour monter dans le *pick-up* du garagiste. Floc'h dessine toujours des personnages très sages, et des femmes impassibles dont les corsages ligne claire masquent toujours des trésors de sensualité : ici le sexe se glisse entre les cases, et l'on n'en devine que les prémisses ou les effets ; le festin lui-même n'est jamais montré.



Floc'h et Fromental, Jamais deux sans trois © *Albin Michel*



Sivio Cadelo, La Fleur amoureuse © *Albin Michel*

On pourrait mener la même analyse avec certains albums de Cabanes (*Colin-Maillard*, Casterman, 1989, mais surtout *Bouquet de flirts*, avec Sylvie Brasquet, L'Écho des Savanes-Albin Michel, 1996) : racontée du point de vue des adolescents qui la découvrent, la sensualité s'y présente toujours à la dérobée, dans l'entrebâillement d'une porte ou d'une robe, au détour d'une image que l'on attendait pas. La force de Cabanes est de profiter de cette effet de surprise et de rareté pour oser distiller des dessins très crus, dont la puissance pourtant ne vient pas du tout de la verdeur, mais de la transgression : l'érotisme réside bien, comme dans le strip-tease de *Jamais deux sans trois*, dans la rupture d'un code de représentation et d'un registre de narration. L'érotisme est, toujours, dans un moment volé ou caché, dans une découverte qui recrée autour du lecteur une bulle d'intimité inattendue et saisissante.

La question qui demeure, au terme de ce rapide parcours, est simple : est-ce que cet érotisme en bande dessinée suffit à constituer un genre ? Non : le genre érotique n'existe pas. Il y a un genre pornographique, différent (il s'agit comme on l'a dit de représenter le sexe en acte, et c'est souvent mauvais, mais de toutes façons différent, depuis les *eight-pagers* des années 30 aux Von Gotha ou Ferocius des revues « sexy » actuelles). Le porno est un genre, un genre très difficile ; l'érotique ne l'est pas, précisément parce que s'ériger en genre l'empêcherait d'être érotique. Le genre érotique ne peut pas exister parce que l'érotisme ne peut pas fonctionner sans sa part d'inattendu : l'érotisme véritable est celui que constitue l'œil du lecteur comme si ce n'était pas prévu. Le dessinateur cherche à convertir le plaisir sensuel du dessin en plaisir sensuel du lecteur, mais sans que ce plaisir ne soit le thème explicite. Les images sont dérobées. On sort alors des BD qui veulent être érotiques (au sens où elles choissent de parler de l'éros et de le dessiner, en s'installant d'emblée dans une relation de cause à effet avec le lecteur : en représentant, je vais modifier ton état physique, tes affections). Quelle est la différence avec le porno ? La virtuosité : l'auteur ne veut plus modifier les affections du lecteur par le visible mais par la puissance de suggestion de l'invisible, attente toujours trompeuse d'un ultime dévoilement qui ne viendra pas. Ainsi les lignes simplissimes des héroïnes de Pratt (Bouche Dorée...), lourdes de promesses d'épanouissement jamais tenues.

Que conclure ? Qu'au fond l'érotisme ne peut pas être à lui seul un genre, tout simplement parce qu'il y a de l'érotisme en puissance dans toute bande dessinée : toute ligne est virtuellement sensuelle, parce qu'elle en appelle à l'épaisseur physique du geste qui la trace, et qu'elle offre à l'œil le résultat de ce geste. Tout lecteur peut choisir de voir une puissance sensuelle dans toute courbe, de la ligne d'encre qui s'épaissit pour souligner un sein chez Baudoin (*Le Portrait*, Futuropolis, 1990) aux turgescences végétales de Cadelo (*La fleur amoureuse*, Albin Michel, 1990). C'est l'acte même de dessiner qui produit la fascination propice à l'érotisme, justement parce que l'image n'est pas concentrée dans un cadre, mais développée au long d'une séquence discrète qui laisse toujours place, au fil de son déroulement, au surgissement de la pleine sensualité du trait. Cette sensualité fugitive et souterraine qui anime toute représentation est soigneusement ignorée du lecteur comme de l'auteur, qui savent tous deux que leur indifférence feinte est la condition de leur plaisir. ■

Le Code Hays, édicté aux États-Unis en 1930 par la Motion Picture Association of America, est le code de moralité professionnelle définissant de façon très précise ce qu'il est licite ou non de représenter dans un film. La précision maniaque de ces réglementations se retrouvera en 1954 dans le Comics Code.

Max Cabanes et Sylvie Brasquet, Bouquet de flirts © *Albin Michel*

L'Histoire à bride abattue

Autour de Patrick Cothias

*Pour évoquer la bande dessinée historique, nous publions ici la retranscription partielle du débat que le Musée avait organisé le samedi 25 janvier 1997 autour de l'œuvre de Patrick Cothias. Entouré de deux de ses collaborateurs, les dessinateurs André Juillard (*Les sept vies de l'Épervier*) et David Prudhomme (*Ninon secrète*), le scénariste était confronté à trois historiens, Jean-Pierre Adam, Pascal Ory et Michel Pierre. Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique du Musée, participait aussi à cette rencontre animée par Emmanuel Laurentin (producteur de "L'Histoire en direct" sur France Culture).*

Emmanuel Laurentin — Patrick Cothias, les périodes historiques qui semblent vous intéresser sont les XVIème et XVIIème siècles. Vous travaillez par ailleurs sur d'autres séries qui se passent, soit en Chine, soit au Moyen Age, mais l'essentiel de votre travail concerne ce qu'on appelle en Histoire la période « moderne ».

Patrick Cothias — Il est évident que c'est la période que je connais le mieux mais, avant d'aller plus loin et pour éviter tout malentendu, je voudrais dire que mon boulot ne consiste pas à jouer à l'historien. Je me sers de l'histoire pour exprimer le romanesque de mes personnages. Je me suis piégé moi-même, et plus j'ai accumulé les albums, plus j'ai accru ma documentation, plus j'ai « creusé » cette période en particulier. Je peux maintenant considérer que je possède une chronologie assez précise des événements que je raconte, que je sais à peu près où je vais. Mais ça n'a pas toujours été le cas. Quand j'ai commencé à écrire *Masquerouge*, je savais très peu de choses de ce siècle. Je suis obligé d'admettre que je fais de la BD historique, parce que mes personnages sont en costumes d'époque. L'Histoire m'intéresse dans la mesure où elle est une contrainte de documentation, de recherche. La moitié du plaisir consiste à faire la recherche, l'autre moitié étant d'écrire les scénarios. Mais je ne me sens pas « scénariste-historien ». Je trouve dommage qu'on colle des étiquettes partout. Je préférerais qu'on parle des *Sept vies de l'épervier* et de la suite comme d'une bande dessinée tout simplement, qu'on associe mon travail au thriller, plutôt que de l'étiqueter « BD historique », car cela ne peut passionner que les amateurs de « Grande Histoire». L'Histoire, au fond, je m'en moque.

Emmanuel Laurentin — Quels documents utilise-t-on quand on est scénariste de ces périodes ? Une documentation universitaire, des ouvrages de vulgarisation ?

Patrick Cothias : – Dans la mesure où je travaille dans un registre dit « réaliste » et romanesque, je ne peux pas oublier que la grande Histoire a véritablement existé. Si je mets en scène Henri IV, qui a un parcours connu, je ne peux pas me permettre de raconter n'importe quoi. Pour moi, le but n'est pas d'être vraisemblable, mais de me servir de ces personnages, de les emmener dans les délires de ma petite histoire à moi. L'Histoire ne fait que me servir. Ceci étant dit, et pour répondre précisément à la question, la documentation peut venir de tout. Tous les bouquins sont bons à prendre.

Emmanuel Laurentin — Il y a un côté démiurgique dans votre travail. On a l'impression que vous mettez tous les personnages au creux de votre main, et que vous agissez comme un marionnettiste, ou un dieu qui va expliquer toutes leurs actions, tous leurs parcours. C'est comme un jeu, où vous vous amuseriez à boucher les trous de l'histoire officielle.

Patrick Cothias — Oui, c'est un jeu. Le démiurge est toujours surpris par ses créatures. Mes personnages existent tellement qu'ils sont devenus des amis. Bien souvent, je suis surpris par leurs réactions. Ce qui est important pour moi, c'est la figure du masque, dont le pouvoir se transmet de personnage en personnage tout au long du récit. Ce masque rouge est toujours présent, même quand il n'est pas visible. Il s'enrichit progressivement des expériences des personnages qui l'ont incarné. Ces personnages vieillissent, se transforment, ont un destin semblable au nôtre. Ils ont le droit de changer de psychologie, en fonction de leurs mésaventures et tribulations. Le masque est un emblème. C'est le personnage principal, chargé de toute la symbolique de la tragédie grecque. C'est le masque de la comédie humaine, de l'ambition truquée, tou-

André Juillard, Les Sept Vies de l'Épervier © Glénat

jours. Ce qui m'importe, c'est que mes personnages se battent contre un pouvoir. J'ai horreur de tous les pouvoirs, quels qu'ils soient. Il m'a semblé beaucoup plus simple de traiter du pouvoir dans une époque historique où je n'avais pas de compte à rendre à la réalité. De nos jours j'aurais du mal à m'y retrouver, le pouvoir est beaucoup plus diffus.

Emmanuel Laurentin — Pourquoi cette fascination du pouvoir ?

Patrick Cothias — Parce que j'aime me faire peur. C'est très égoïste. Je me sers de mes personnages pour m'inventer une aventure dans ma propre vie. Il y a des combats qu'on peut livrer par personnages interposés, même si les personnages finissent par vous échapper, et vous surprendre. À la limite, je peux dire que je ne travaille pas, je prends du plaisir constamment. Je m'installe devant mon ordinateur, autrefois c'était devant la page blanche, j'invoque les personnages et ils s'installent. J'ai l'impression de connaître leur parcours, au moins pour la journée, et puis en fait ils se mettent à bouger sans mon intervention, ils résistent à mes manipulations. Ils ont un humour qui n'est pas du tout le mien, une volonté de survivre, une méchanceté qui ne sont pas les miennes non plus, qui me dépassent réellement.

Emmanuel Laurentin — Vous êtes un fabricant de mots, mais on a l'impression que certains mots peuvent passer d'un personnage à l'autre. De Richard Cœur de Lion à Louis XIII, les mots pourraient être les mêmes.

Patrick Cothias — J'ai forcément des tics, et je ne cherche pas, que ce soit dans *Les Sept Vies de l'Épervier* ou dans *Richard Cœur de Lion*, à faire parler les personnages comme ils parlaient à l'époque. C'est impossible, ce serait illisible. En revanche, j'ai une manie qu'on remarque très peu, et c'est heureux, c'est que mes personnages s'expriment beaucoup en alexandrins libres. Il m'arrive même de le faire dans les descriptifs, ce qui ne sert strictement à rien. Je ne le fais pas exprès.

Pascal Ory — J'ai l'impression qu'en quelques minutes, il vient de se dire beaucoup de choses importantes, et sur Patrick Cothias en tant qu'auteur, et sur le genre « fiction historique ». Le choix par Patrick Cothias du XVIIème siècle peut s'expliquer par rapport à sa propre vie, et cela relève à la limite de la psychanalyse, mais je crois également qu'il y a des raisons plus collectives. La culture française a un rapport très privilégié au XVIIème siècle. Ce qui m'a frappé en lisant vos bandes dessinées, Patrick Cothias, c'est qu'il s'agit d'un rapport qui vaut autant pour la culture savante que pour la culture populaire. La culture savante nous a mis dans la tête que les grands classiques se sont écrits à ce moment-là, qu'il fallait être en révérence devant Corneille, Racine, Molière, etc. D'autre part, la culture populaire nous a donné plus tard Alexandre Dumas, Zévaco, Paul Féval, le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Ces derniers auteurs étaient évidemment de bons élèves des lycées et collèges ; ils ont fait de la culture populaire à partir de leur propre culture savante. Le XVIIème n'est pas une époque comme les autres, et je comprends très bien qu'elle puisse fasciner. Ce qui est très fin de siècle, me semble-t-il, c'est que vous y avez ajouté des références très cultivées, qui doivent toucher vos dessinateurs, je pense en particulier à Callot et Lesueur. Faire des allusions de ce genre, c'est déjà du second degré, et cela suppose, sur la période considérée, une « culture cultivée » assez poussée.

Michel Pierre — Ayant vécu en Italie, je regrette pour ma part le traitement trop conventionnel fait dans cette saga à Marie de Médicis, Catherine de Médicis et Concini, qui sont vraiment les éternels mal vus de l'histoire de France. J'envisage également de fonder une association des amis de Mazarin...

Patrick Cothias — Mazarin est un personnage que je respecte beaucoup, que je trouve très sympathique. C'est un type ambigu, vraiment très intéressant. Richelieu est assez sacrifié, en revanche. Comme ce n'est pas un personnage central pour moi, j'ai gardé l'archétype, plus ou moins. Mazarin joue un rôle principal dans mon récit, et il est tout sauf bête et antipathique. C'est un homme malheureux, sensible.

Emmanuel Laurentin — Une des tendances actuelles, c'est de parler du désenchantement du monde. Patrick Cothias, vous plaidez pour un monde réenchanté. Dans vos intrigues, il y a des complots, des secrets, des « choses derrière les choses »... On retrouve là l'héritage du feuilleton du siècle dernier, où le complot est très présent. C'est aussi une vision assez bizarre de l'Histoire, pour nos temps démocratiques, puisque selon vous tout se passe différemment de ce que croit le peuple.

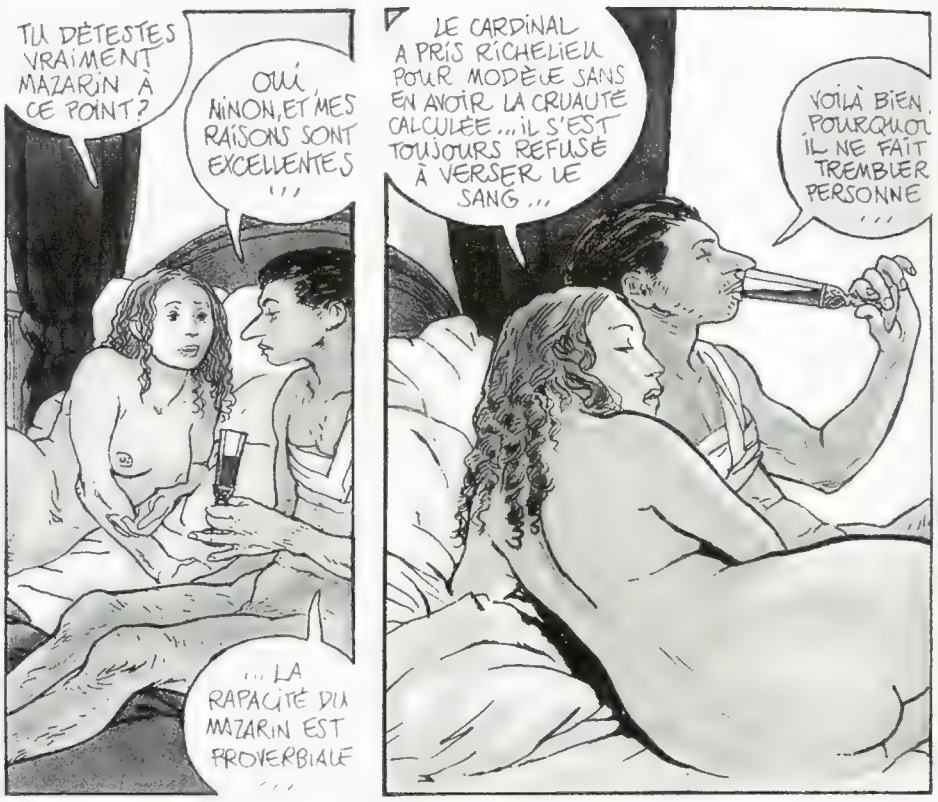
Patrick Cothias — La manipulation existe, c'est évident. Je crois qu'on est beaucoup plus manipulés maintenant que dans le passé, les moyens d'aujourd'hui sont beaucoup plus puissants. Je ne sais pas du tout comment le public reçoit mes bandes

dessinées, les effets *feed-back* se font finalement assez mal, mais j'ai très envie de parler d'enchantement. Pour moi, la vie est une aventure, elle est un parcours du combattant. Ça vaut la peine de la prendre à bras de corps constamment. C'est ainsi que vivent mes personnages, et que je vis à travers eux.

Michel Pierre — Ce qui me frappe dans ce qui vient d'être dit, c'est l'utilisation des mots « Grande Histoire » et « Histoire officielle ». Patrick Cothias lui-même fait la distinction, mais je ne vois pas où se place la limite entre la grande Histoire et une Histoire qui serait plus secondaire. Pour avoir un peu fréquenté Georges Duby et son travail sur le Moyen Age, je voudrais rappeler ce que Duby précisait par rapport à cette obscurité des temps passés, et ce qu'il a écrit sur les femmes du XIIème siècle par exemple : pour lui, les fissures, les entrées dans ce passé se faisaient par le style, par l'écriture. Le dessin et le texte de la bande dessinée permettent de faire fonctionner un imaginaire de lecteur, qui ira ainsi vers une certaine appréhension de la réalité des siècles passés. Et quelle est-elle, cette réalité, si elle ne passe pas par l'imaginaire, dont le scénariste et le dessinateur sont les vecteurs ? C'est un peu le jeu du vrai, du faux et du semblant, pour reprendre le nom d'un conte de Jakez-Hélias. Moi-même, en tant qu'historien, j'avais essayé de mettre cet imaginaire en œuvre avec la fausse-vraie biographie de Corto Maltese, où le livre sur les femmes de Corto, réalisés avec Hugo Pratt . Tout était faux, mais tout était vrai également. C'est dans ce rapport-là que le travail de Cothias avec Juillard ou Prudhomme me semble intéressant. Le débat sur l'Histoire officielle, la vérité, me semble un peu dépassé. Je suis convaincu que, sans le déclenchement d'un goût ou d'un imaginaire, on n'ira pas vers cette « vérité » ou, pour employer des grands mots, vers une « éducation citoyenne » et une façon de regarder l'actualité d'aujourd'hui, concernant le pouvoir par exemple. Que le déclenchement de cette réflexion passe éventuellement par la bande dessinée ne me pose pas de problème…

Emmanuel Laurentin — André Juillard, est-ce que la question du vraisemblable se pose pour vous ?

André Juillard — Du vraisemblable, oui, de la vérité aussi d'ailleurs. Je serais assez ennuyé de faire des erreurs historiques



David Prudhomme, Ninon secrète © Glénat

patentes, même si j'ai l'impression qu'elles passeraient inaperçues aux yeux de la plupart des lecteurs, sauf dans le cas de très grosses bourdes. D'abord, ça m'intéresse moi. Ensuite, j'ai quelques scrupules envers mes lecteurs, j'ai envie de leur donner une représentation la plus juste possible d'une époque. Je m'aide de nombreux documents que je vais pêcher dans les bibliothèques, les musées, etc. À partir de tout cela, j'essaie de faire une reconstitution d'époque qui me paraisse à moi-même crédible, en fonction de tout ce que je sais.

Emmanuel Laurentin — Est-ce que vous vous attachez aux détails, ou bien une vraisemblance globale a-t-elle plus d'importance à vos yeux, quitte à ce que certains détails soient hors sujet ?

André Juillard — Autant que possible, je vais essayer d'éviter les bourdes les plus énormes. Je ne vais pas mettre, comme dans *Prince Valiant* par exemple, des bottes Louis XIII à un personnage censé vivre au Vème ou au VIème siècle. Pour moi, ça saute aux yeux. Il m'arrive de faire des erreurs, parce que ça n'est pas toujours facile de trouver la documentation dont on aurait besoin. De plus, si l'on doit dessiner des scènes se déroulant à Paris, et qu'on possède de la documentation d'époque, il faut s'en méfier. Les gravures d'Israël Silvestre, par exemple, qui a dessiné de nombreux monuments de Paris, ne sont pas fiables : il enjolivait en ajoutant une aile du Louvre non encore construite, mais sans doute prévue, ou bien démolissait quelques rues, ajoutait quelques ruines... Il faut doubler cette recherche iconographique par des textes, qui confirment les représentations graphiques. Patrick parle de son plaisir d'écrivain. Je voudrais moi aussi parler de plaisir, en prenant en exemple *La Reine Margot*, le film de Patrice Chéreau. Du point de vue de la reconstitution, moi qui connais bien le Louvre pour avoir tenté de le dessiner de nombreuses fois, je me suis rendu compte que ce film n'avait pas été tourné au Louvre. À aucun moment ça ne m'a gêné, et je ne l'ai pas regretté. Je me suis laissé emporter par ce ballet. Que cette histoire soit conforme à l'histoire, ou même au roman d'Alexandre Dumas, n'avait aucune importance. Le décor était crédible, même s'il n'était pas vrai. Cette crédibilité suffisait à mon bonheur. À l'inverse, je voudrais mentionner *La fille de d'Artagnan*, de Bertrand Tavernier. Il y a dans le roman un personnage qui a pour moi une stature particulière, c'est Athos. Il a plus de profondeur que les autres, et j'ai été vraiment meurtri que Tavernier en fasse un tel guignol. Je travaille avec ces préoccupations quand je fais des reconstitutions historiques, ou quand je dessine des personnages historiques. Je

n'aimerais pas que mon lecteur ressente cette impression de tromperie, qu'il ait la sensation qu'on transforme à ce point un personnage connu.

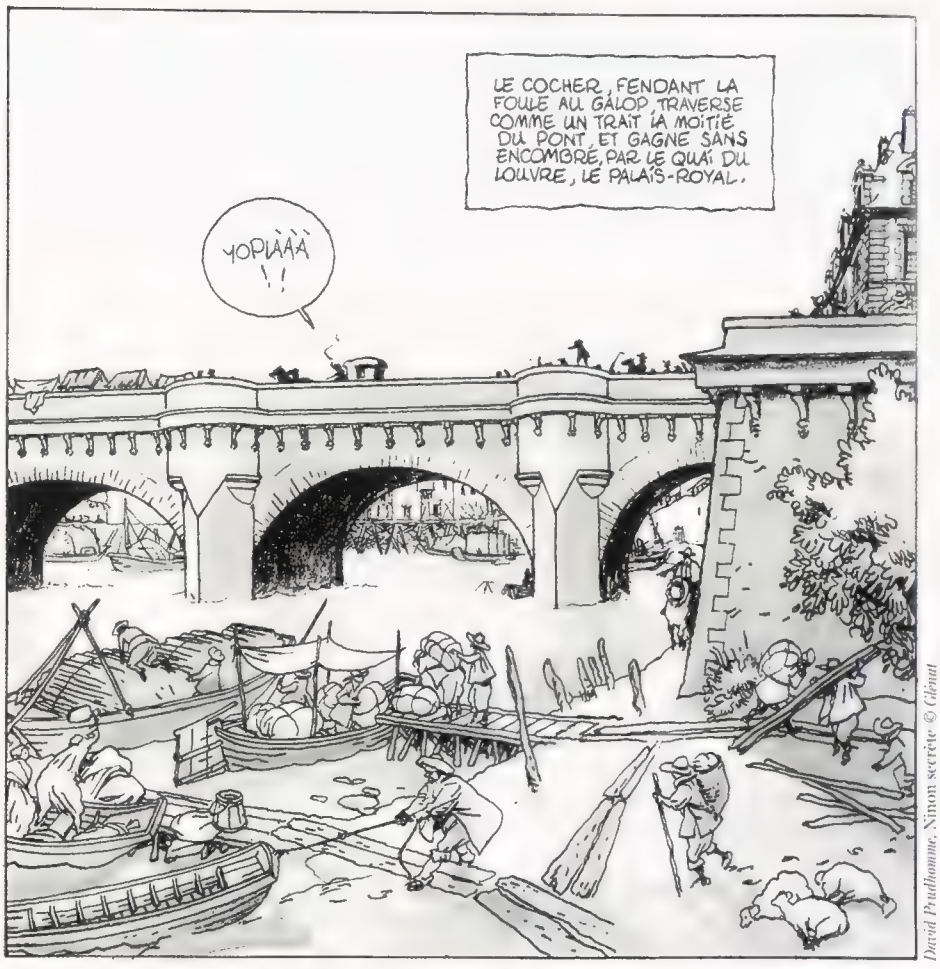
EMMANUEL LAURENTIN — David Prudhomme, vous posez-vous ces mêmes questions du crédible, du vraisemblable, quand vous dessinez *Ninon secrète* ?

DAVID PRUDHOMME — Je suis également confronté au problème de la recherche de documentation. Je sais que je fais des erreurs ....

ANDRÉ JUILLARD (intervenant) — On en fait fatalement...

DAVID PRUDHOMME — Bien sûr. J'ai pris le parti de ne pas me focaliser là dessus. C'est avec les personnages, et particulièrement avec leurs vêtements, que j'ai eu le plus de problèmes. Je ne comprenais pas les volumes, la structure du tissu, les systèmes d'attaches. Ça part de choses aussi basiques et concrètes que ça. Ensuite, il faut faire bouger les personnages. J'avoue que j'ai essayé de faire ce qu'on pourrait pompeusement appeler une esthétique avec les manques que j'avais au niveau de la documentation. Par exemple, pour ce qui est des bottes, je suis beaucoup moins rigoureux qu'André !

EMMANUEL LAURENTIN — Est-ce qu'on ne pourrait pas se poser la question de savoir s'il y a une bande dessinée « historique » à vocation didactique, et une bande dessinée de distraction, au contenu moins rigoureux ? Certains journaux de l'avant-guerre, je pense à "Cœurs Vaillants" par exemple, ont joué la carte de la pédagogie historique très documentée.



David Prudhomme, Ninon secrète © Glénat

PASCAL ORY — C'est une hypothèse que je ne suivrai pas trop loin. Tous les dessinateurs et scénaristes francophones ont sans doute subi l'influence de l'école belge. Inconsciemment, ça a dû agir. Au-delà, je ne sais pas s'il y a un cas particulier à cette école ou à cette génération-là. Pour ce qui est de la vraisemblance, je crois qu'il faut distinguer les regards d'historien. Il y a le regard du spécialiste, de l'érudit, qui ne m'intéresse pas beaucoup. D'abord, parce que je suis respectueux du travail des artistes, ensuite parce que selon moi, le pacte de la fiction historique est par définition intenable. Dans ce genre, on est forcément anachronique, heureusement d'ailleurs. Je ne prendrais qu'un exemple, qui est celui du vocabulaire. Personne, fut-il un « frappé » d'une époque, ne peut en retrouver exactement le vocabulaire, d'autant qu'il finirait par être incompréhensible à ses contemporains. Ensuite, le véritable anachronisme est mental. Je pense qu'il y a des comportements et des concepts qu'un homme du XVIème siècle, et a fortiori du I^er^ siècle, ne pourrait pas avoir, d'après les informations que nous avons, et que nous lui prêtons pourtant. Ce qui m'intéresse, sans doute parce que je travaille sur l'histoire culturelle du XXème siècle, c'est en quoi le travail de Cothias, Juillard, Prudhomme et tous les autres témoigne de notre époque. Par exemple, et pour sortir de la bande dessinée, quand je revois *La Marseillaise* de Jean Renoir, ça me dit beaucoup de choses sur le Front Populaire. De la même manière, quand je vois l'œuvre de Cothias, ça me dit beaucoup de choses sur la fin de siècle : sur le statut de l'individualisme, de l'hédonisme, de l'érotisme, du rapport à la religion, au pouvoir, etc., aujourd'hui. Je suis frappé de voir à quel point on peut rattacher cette œuvre à toute une famille que je qualifierai (de manière un peu réductrice, mais créer des catégories permet de discuter) de « libertaire ». On trouve dans ces bandes dessinées un regard assez libertaire sur le pouvoir, une sorte de critique violente des institutions, de non-conformisme à l'égard de la culture établie, à quoi s'ajoute la réhabilitation du rôle de la femme.

EMMANUEL LAURENTIN — Jean-Pierre Adam, il y a une partie de la bande dessinée franco-belge des années 50 qui a tenté d'avoir une approche scientifique de

l'Histoire. Pensons à Jacques Martin, qui dit : « On m'étudie dans les écoles parce que je suis le seul à bien représenter l'Empire romain ». Vous êtes archéologue, spécialiste de cette période, qu'en pensez-vous ?

Jean-Pierre Adam — Cette école correspond à une époque où les manuels d'Histoire étaient encore composés sur le modèle des années 30, qu'on rééditait à l'identique dans les années 40 et 50. La bande dessinée a saisi l'occasion de compléter cette information extrêmement austère, en utilisant l'Histoire comme prétexte à de la fiction. Il y avait une ambiguïté réelle entre ces fictions et le désir sincère et honnête de compléter l'information scolaire. Les historiens n'ont pas, en principe, à critiquer les anachronismes dans les fictions — sous peine de devenir des censeurs. Mais dès l'instant où Jacques Martin se prétend lui aussi historien, le spécialiste de cette période est obligé d'intervenir, de dire qu'il aime beaucoup Enak, mais qu'il est navré car ça ne va pas. Par exemple, toute l'histoire romaine, qui dure environ huit siècles, tous les témoignages sur l'architecture, les costumes, les mœurs, la cuisine, etc., se trouvent condensés chez Jacques Martin en quelques années seulement. Il fait une synthèse, presque un syncrétisme de huit siècles, rassemblés en quelques années, voire quelques semaines de fiction, ce qui est bien sûr impossible. Et ne parlons pas d'un certain nombre d'erreurs dans le dessin et les restitutions.

Je voudrais profiter de ce que j'ai la parole pour aborder un aspect plus sinistre du travail de Patrick Cothias et de ses dessinateurs, qui est le thème récurrent de la mort. Ce n'est pas un constat qui se limite à la seule bande dessinée historique : la violence et la mort se vendent très bien dans tous les genres. Il y a pourtant dans l'œuvre de Cothias un cas particulier, puisqu'on a là, isolées dans le récit, un grand nombre de péripéties qui se terminent par une mort violente. Ça demande peut être une petite introspection psychologique. J'aimerais avoir le sentiment de l'auteur sur cette question...

Patrick Cothias — Je ne suis pas sûr de savoir répondre. Comment voulez-vous, en tant qu'auteur, que je m'autoanalyse ? Je suis fasciné par la mort parce qu'elle me fait peur. Je n'ai pas envie de la susciter, mais je crois qu'elle est tout autour de nous en permanence. Ce qui est intéressant dans la tragédie de papier, c'est qu'on peut ressusciter les morts, ce qu'André et moi avons fait pour Ariane. L'Histoire est très violente, à mes yeux, et elle l'est pour de bon. Le peu de violence que j'introduis dans mes histoires me semble très légère, comparée à la réalité. Je n'ai pas le sentiment d'être complaisant. Il est vrai également que la violence est un ressort de la dramaturgie, la tragédie grecque est pleine de cadavres.

Jean-Pierre Adam — Les enseignants (ils sont nombreux dans cette salle, à nous écouter) sont tous extrêmement sensibles à toute scène de violence, et plus généralement à tout ce qui peut banaliser ou héroïser la violence...

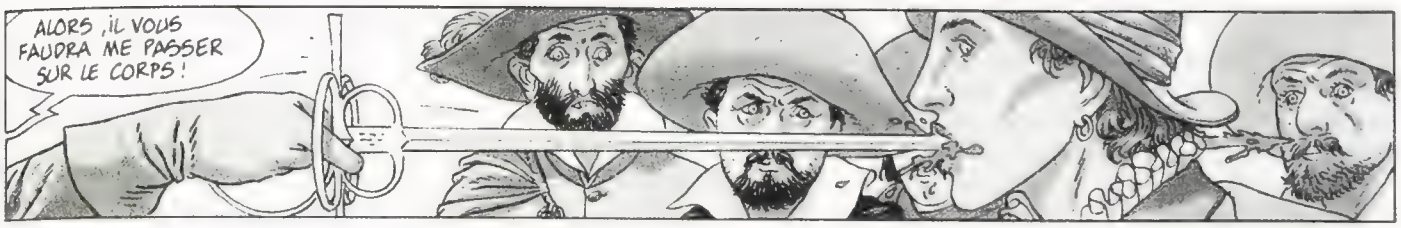
Patrick Cothias — C'est un point important pour moi. Je n'aimerais pas qu'il subsiste le moindre malentendu : je déteste la violence, je déteste la mort, je déteste le pouvoir, la connerie, la stupidité, la vulgarité sous toutes ses formes. Mon but n'est pas du tout de faire l'apologie de la violence, de la mort, etc. Je peux de temps en temps faire l'apologie du sexe, parce que c'est beaucoup plus agréable, mais sans racolage particulier. J'ai envie de respecter mes personnages, et mon public.

Jean-Pierre Adam — Ce qui est appréciable, c'est que votre réponse est celle d'un historien, plutôt que d'un auteur de fiction. La réponse qu'on obtient habituellement c'est « le droit à la libre expression », ou « je ne suis pas responsable de mon époque, je n'en suis que le témoin », etc. Historiquement, on sait que la contemplation de la mort, et la jubilation dans la contemplation de la mort n'est pas nécessairement quelque chose de malsain, mais bien plutôt un exorcisme.

Emmanuel Laurentin — André Juillard, avez-vous tendance à « brider » Cothias dans certaines de ses ardeurs, morbides, émasculantes ou autres... Est-ce une question dont vous discutez régulièrement ?

André Juillard — Régulièrement, non. Patrick n'essaie pas de m'imposer quoi que ce soit. J'aurais en effet plutôt tendance à retenir, à apaiser. Je crois que ce qui fait l'intérêt de notre association, c'est la parfaite divergence de nos caractères, notre complémentarité. Et puis, quand j'essaie d'atténuer certaines propensions de Patrick à la violence — qui d'ailleurs ne me paraissent pas excessives — je me dis qu'il a un certain nombre (et même un nombre certain) de collaborateurs avec lesquels il peut se laisser aller sur ce plan-là.

André Juillard, Plume aux vents © Glénat



André Juillard, Les Sept Vies de l'Épervier © Glénat

EMMANUEL LAURENTIN — David Prudhomme, quel est votre point de vue sur cette question ?

DAVID PRUDHOMME — Quand il s'agit de représenter la violence, j'essaie de le faire de manière, disons... chorégraphique. J'essaie de faire danser les corps, plutôt que de verser dans la violence crue, froide. Une épée qui traverse un crâne, par exemple, j'essaierai de l'enrober dans une virevolte. André est plus droit, plus net. Je fais plus dans la circonvolution.

MICHEL PIERRE — Sur la violence, par rapport à l'époque considérée, la représentation me semble plutôt juste, si l'on se réfère aux gravures de Callot, par exemple. Il se trouve que j'ai habité Florence quelques années. J'y ai appris que, pendant trois siècles, une coutume faisait que les condamnés à mort n'étaient pas pendus par le cou, mais par un pied, au créneau du Palazzo Vecchio, ou d'un autre palais de la ville. On faisait appel aux artistes, qui venaient faire des croquis tandis que le condamné gigotait. Bien sûr, au bout d'un certain temps, il fallait décrocher les cadavres. Pour marquer la pérennité du crime et de son châtiment, et pour l'éducation des masses, on faisait une peinture de cette mort, sur le même lieu, à l'extérieur. Ces peintures n'existent plus. Ce que nous possédons toujours dans un certain nombre de musées, ce sont les dessins préparatoires... Ce que vous représentez, et que la bande dessinée n'avait sans doute encore jamais montré, c'est cette violence du temps.

ANDRÉ JUILLARD — Dans mes recherches documentaires, j'ai vu en effet des choses épouvantables, comme cette gravure allemande du XVème siècle, où un pauvre bonhomme allait se faire couper en deux par une scie... J'ai lu aussi qu'on avait taillé en morceaux une femme qui avait tué un enfant illégitime, et que ces morceaux avaient été exposés aux portes de la ville. Ça se faisait couramment. Je crois que nos bandes dessinées sont très édulcorées. Je ne sais pas s'il faut représenter cette violence ou non. Je sais simplement que pour ma part, j'aurais beaucoup de mal...

PATRICK COTHIAS : – Je voudrais insister sur le fait que pour moi, la violence est vraiment désagréable. Mais elle fait partie de notre vie, elle peut avoir quelque chose de sain. On peut avoir la violence de résister à la violence. Il y a aussi la violence du pouvoir, qui est pour moi beaucoup plus dérangeante. Dans *Plume aux vents*, on s'est amusés à étudier les rites des indiens Iroquois au début du XVIIème siècle, quand les Français les ont découverts. J'ai essayé de les montrer comme je les ressens, à partir de ce que je peux connaître de leur réalité historique. Il en ressort que la torture était pour eux un jeu. Ce qui n'empêchait pas, d'autre part, que ces gens soient très respectueux de la vie, puisqu'à chaque fois qu'ils tuaient un animal pour le manger, ils s'en excusaient. C'était leur culture. Le choc de notre culture et de la leur me semblait intéressant à montrer. Il n'y avait pas de complaisance dans les deux pages où nous avons montré les Iroquois en train de s'amuser. Ça me semble plus que véridique. L'intention, là, est de créer dans le public une ambiguïté, que les lecteurs se disent : « On montre ces gens-là comme des gens plutôt gentils, et pourtant ils font ça. Pourquoi ? »

PASCAL ORY — Il y a trois mots qui reviennent souvent dans cette discussion : mort, violence, pouvoir. Je comprends bien que dans la logique, que je continue provisoirement à appeler « libertaire », de Cothias et d'autres, il y a l'idée que le pouvoir est toujours une violence, et qu'il faut s'en méfier comme de la peste. Je suis pourtant obligé de constater qu'il y a dans ces pages une fascination pour le pouvoir modéré. Louis XIII, Mazarin, Richelieu, et même Gengis Khan sont malgré tout des personnages très positifs, en tout cas je sors de la lecture de leurs aventures avec une image très positive. Ce sont tous des apaiseurs, des gens qui ne cèdent pas à la folie du temps. Le pouvoir est « incontournable », comme on dit maintenant, et, au fond, Cothias semble dire : « Essayons d'avoir un pouvoir raisonnable ». Alors qu'il est autrement plus facile d'avoir vis-à-vis du pouvoir une position libertaire stricte, du style « Je vomis sur le pouvoir. »

EMMANUEL LAURENTIN — Patrick Cothias, vous croyez donc au pouvoir apaiseur, entouré de complots qui sont là pour attiser les braises encore vives...

PATRICK COTHIAS — Oui. C'est la vérité vraie. L'ambition du pouvoir pousse les gens à faire n'importe quoi. Bien souvent, les plus dangereux ne sont pas ceux qui ont le pouvoir, mais ceux qui gravitent autour pour l'obtenir. C'est la velléité du pouvoir, tous ces gens qui se disent « je veux être calife... », qui créent ces convulsions.

EMMANUEL LAURENTIN — Michel Pierre, il y a des périodes historiques qui ne sont pas traitées par la bande dessinée, et d'autres, comme le Moyen Age ou la Révolution, qui sont assez rarement mises en scène. Pourriez-vous nous éclairer sur ce point ?

MICHEL PIERRE — Les choses varient selon les époques. Je rejoindrai ce que disait Pascal Ory tout à l'heure, il y a une dimension idéologique. Dans les années 50, par exemple, le rapport à l'Histoire était encore plus idéologique qu'il ne l'est maintenant... Juste pour mémoire : quand, dans les pages de "Vaillant", les partisans d'Yves le Loup, héros médiéval, combattaient des chevaliers dont le blason était une croix de Lorraine, il est bien évident que ça parlait plus du RPF et du gaullisme dans les années 50 que d'autre chose. Quand, dans le même "Vaillant", on lisait *Fils de Chine*, on était plus dans la guerre froide que dans la vie de Mao Zedong elle-même. On a maintenant moins le nez sur le pare-brise de l'Histoire idéologique. On revient peut être, inconsciemment ou consciemment, à une Histoire qui appartient à la longue mémoire de la France, à un héritage qui nous est commun.

PASCAL ORY — Un simple détail : je suis très heureux que, grâce à Cothias, une

contre-culture du XVIIème soit légitimée par la bande dessinée. Aujourd'hui, la légitimation par la bande dessinée, c'est important. Vous avez un rôle social et culturel éminent, messieurs ! Je simplifie outrageusement, mais disons que, avec l'enseignement des jésuites, relayé ensuite par les lycées, on nous a imposé une vision dite « classique » de cette période, dont on avait peut être besoin, d'ailleurs. Tout cet autre XVIIème, qu'on a ensuite qualifié de « baroque », le XVIIème libertin, tout à fait fascinant et très moderne, a été passé à la trappe. Je suis très content que, grâce à Cothias entre autres, il resurgisse aujourd'hui. Ninon de Lenclos est assez emblématique, de ce point de vue. Ce qui est fascinant au sujet de Ninon, c'est qu'elle n'a pas été brûlée. Le XVIIème siècle l'a admise. Elle a sans doute fait des concessions, et on imagine bien lesquelles, mais tout de même. Chez Cothias, je trouve ce relais de Ninon de Lenclos à Voltaire passionnant. Je suis d'ailleurs frappé par la force de profession de foi athée, si je puis dire, dans l'œuvre de Cothias.

Michel Pierre — Ce qui a permis également ce renouvellement de l'image des XVIIème et XVIIIème siècles, c'est le cinéma. Avant ces bandes dessinées, il y a eu le *Molière* d'Ariane Mnouchkine, puis le succès de *Tous les matins du monde*, et de *Cyrano de Bergerac*, et plus récemment encore *Beaumarchais* et *Ridicule*.

Patrick Cothias — L'histoire du mouvement libertin est très intéressante à raconter, je me sens complètement concerné par ce courant. Je trouve qu'on lui doit rendre sa modernité. C'est le seul moyen de réagir à l'esprit du temps présent, de façon un peu masochiste d'ailleurs, parce que les libertins sont toujours perdants. Je me sens comme un combattant. À partir du moment où j'ai le droit à la parole, j'essaie de respecter ce droit, et le moins que je puisse faire, c'est de ne pas parler pour ne rien dire. Il m'arrive de me tromper. Mes dessinateurs et moi-même vous assénons nos contre-vérités qui ne sont bonnes que le temps d'un, deux ou trois albums. Je ne crois pas à la vérité absolue. Je ne crois qu'à des petits bouts de vérité à chaque fois. En plus, j'aime me contredire, c'est pourquoi je fais d'autres albums, encore et toujours, afin de trouver d'autres vérités derrière la vérité. Je ne suis jamais satisfait. Les dogmes m'emmerdent, y compris les miens. Si j'ai décidé en mon âme et conscience que Molière pouvait être le bâtard de Louis XIII, il est bien évident que je n'y crois pas. Mais il est tout aussi évident que, dans le cadre de l'histoire que j'ai à raconter, je ferai tout pour y croire, et pour expliquer les rapports entre le roi des comédiens et le roi des Français sous cet éclairage-là. Pour moi Molière est potentiellement le roi de France, beaucoup plus légitime que Louis Dieudonné, et le Masque de Fer qui arrive juste après est un vrai cadeau. Je réinvente tous ces événements au fur et à mesure que la Grande Histoire me les raconte.

Emmanuel Laurentin — Patrick Cothias, vous êtes l'héritier d'une tradition, des multiples sources anciennes ou récentes, d'un véritable « mille-feuille ». Comment faites-vous la synthèse entre toutes ces influences, entre cette histoire classique issue de nos manuels des années 50, et l'histoire plus contemporaine issue de l'école des Annales ?

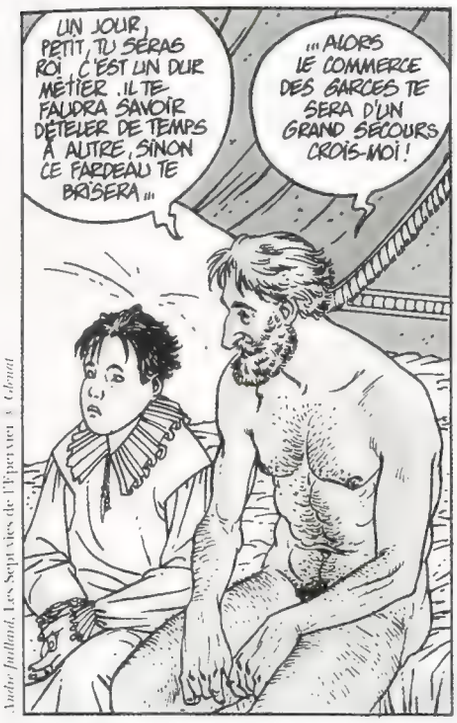
Patrick Cothias — Mes influences, je ne les connais pas. Je lis des bouquins, j'ai une bibliographie particulière, de plus en plus universitaire, sans doute... Encore que ça ne soit pas certain, j'ai un peu de tout. Je décortique plein de choses, jusqu'à ne plus savoir au bout d'un certain temps à qui ça appartient. Je travaille donc avec un inconscient collectif, qui relève du domaine public et que je fais mien. Je suis un pilleur.

Jean-Pierre Mercier — Quand on parle de votre travail, on cite toujours des écrivains comme Dumas, Hugo ou Zévaco, rarement des auteurs de bande dessinée ou, plus spécifiquement encore, des scénaristes. Y a-t-il quelqu'un dont vous vous sentiez l'héritier dans le domaine de la bande dessinée ?

Patrick Cothias — En réalité, je connais assez mal la bande dessinée. Je suis venu à ce métier parce que j'aime le mot, et j'aime l'image. J'ai surtout refusé de faire tout le reste. J'ai fini par découvrir qu'en refusant tout le reste, je faisais le métier de scénariste de bande dessinée. J'ai découvert autour de moi des talents remarquables qui m'ont beaucoup aidé, et je suis très fier de faire ce métier. J'ai l'impression de travailler avec des dessinateurs qui sont pour moi des Michel-Ange, des Ingres ou des Picasso. Les vrais talents se sont mis dans la bande dessinée, parce qu'ils y sont plus à l'aise que dans les galeries de l'art officiel. La BD est plus franche, plus saine. C'est un milieu où l'on peut réinventer le monde à son niveau, sans avoir de compte à rendre. La seule compromission qu'on peut accepter, c'est d'être divertissant, de vous séduire. C'est un jeu intéressant.

Emmanuel Laurentin — On peut aussi être frappé par la fragilité de vos héros.

Patrick Cothias — Ils sont humains, tout simplement, mais avec une démesure qui les rend héroïques. La démesure est un handicap terrible. Si l'on veut le bonheur, il vaut mieux être tout petit et tranquille, et vivre caché, plutôt que d'avoir des ambitions et des rêves. C'est le début des emmerdements. Mais pour mes héros, c'est inévitable. Je pense que toute quête héroïque se termine toujours par un accident. C'est comme l'allégorie germanique du pont. Un chevalier vient affronter la mort qui garde un pont. Cette mort est représentée sous la forme d'un guerrier en cuirasse entouré de tout un tas d'ossements, de morceaux d'armures, etc. Le héros qui triomphe de la mort devient la mort elle-même et garde à son tour le pont. Il n'y a pas moyen d'aller au-delà.



André Juillard, Les Sept vies de l'Épervier © Glénat

PASCAL ORY — La relative liberté des auteurs de bande dessinée historique ces derniers années a selon moi des conséquences idéologiques. J'avancerai l'hypothèse que cette liberté, et l'esprit libertaire dont je parlais plus haut, est très cohérente avec une vision romantique de l'artiste qui cherche le maximum de liberté et d'épanouissement personnel, et qui souhaite implicitement que les autres suivent le même chemin. Mais cette liberté est récente, puisqu'avant mai 1968, la bande dessinée n'avait aucune légitimité artistique en Europe et vivait dans un contexte de commande. Il est tout à fait normal que les bandes dessinées historiques de "Cœurs Vaillants" ou de "Pif" soient dans la ligne respective des journaux où elles paraissent. Le 31 mai 1968, les auteurs de bandes dessinées se sont réveillés artistes. À partir du moment où, dans les années 60-70, on a reconnu aux scénaristes et surtout aux dessinateurs, une autonomie d'artistes, je comprends très bien qu'ils aient voulu faire avancer leur conception du récit, et par exemple, secouer le cocotier d'une BD historique un peu conformiste.

PATRICK COTHIAS — Nous subissons toujours une contrainte, qui est de ne pouvoir nous exprimer que dans le cadre d'albums de 46 pages, pour des raisons techniques. Cette règle du jeu nous oblige à découper nos intrigues en tranches, à les fragmenter.

JEAN-PIERRE MERCIER — Il paraît que vous travaillez actuellement à une version littéraire, une novellisation de tout le cycle du *Masque*, avec tous les personnages des différentes séries. Pourquoi ?

PATRICK COTHIAS — Pour le plaisir. Et pour essayer de retrouver la chronologie de l'ensemble, qui est découpée, comme je viens de le dire. C'est une volonté de retrouver la cohérence, qui n'est sans doute pas visible par les lecteurs. Vous ne savez pas à quel point mes imbrications entre séries sont cohérentes, parce qu'elles sont parfois un peu longues à mettre en place, mais vous verrez à la fin comme tout cela se tient...

D'autre part, l'écriture littéraire prend moins de temps. Je devrais arriver à pondre sept volumes de 500 ou 600 pages chacun. Ça irait de la rencontre de Léonard Langue-Agile et d'Henri de Navarre, dans le cadre de la Saint Barthélémy, pour se terminer avec Voltaire, coursé par Ninon de Lenclos vieillissante. Je n'ai pas encore pu raconter tout ça en bandes dessinées, parce qu'un album de bandes dessinées, c'est long à faire, ça prend neuf mois... ■

Un tout nouveau Dupuy Berberian: Joséphine B.

Un nouvel ouvrage signé Dupuy Berberian verra le jour début 99. Le tirage sera limité, signé et numéroté par les auteurs. Joséphine B. se présentera sous la forme d'un livret gainé de noir, orné d'un fer, dans lequel vous découvrirez les dessins tirés en sérigraphie trois couleurs, d'un format 150 x 150 mm.

De plus cet ouvrage comprendra un CD ou Joséphine B. nous retracera les grandes étapes de sa carrière et les moments les plus emouvants de sa vie riche en événements. Ce CD sera lui-même sérigraphié d'un dessin de Dupuy Berberian. Au jour de la mise sous presse de ce n° de "9e Art", le prix de cet ouvrage n'est pas encore fixé. Nous vous conseillons de retenir dès aujourd'hui un exemplaire de ce tirage limité auprès de votre libraire ou d'écrire à l'éditeur pour être prévenu de sa sortie.

Également un tout nouveau Juillard: Est-Sud-Est

et encore

21 Vices de Dupuy Berberian,
Paris Loves Lovers d'Avril,
Sud de Loustal,
Ouest de Hyman,
Visite de l'Impératrice de Mézières,
Nation Étoile de Juillard
80% d'humidité de Loustal,
Les chemins de la nature humaine de Götting, etc...

ALAIN BEAULET ÉDITEUR
28, RUE DES PRÉS HAUTS 92290 CHÂTENAY MALABRY
TÉL + FAX (33) 01.46.61.62.42 E-mail: abeaulet@club-internet.fr

L'intégrale des 7 Vies de l'Épervier

Le chef-d'œuvre de Patrick Cothias et André Juillard
avec, en supplément, 16 *pages de croquis, esquisses et dessins inédits.*

Glénat

Toto l'ornithorynque, *Yoann et Éric Omond © Éd. Delcourt*

9e ART

ACTUALITÉ

L'internationale des musées de la bande dessinée et de la caricature

Onze institutions (musées ou bibliothèques) consacrées à la bande dessinée et / ou à la caricature, représentant neuf pays différents, se sont réunis du 20 au 22 novembre 1998 lors de la ***Première Convention internationale des Musées de la bande dessinée et de la caricature*** organisée à l'initiative du Musée de la bande dessinée d'Angoulême.
Venus de Bâle, Boca Raton, Bruxelles, Canterbury, Columbus, Groningen, Hanovre, Lisbonne, Londres et Turin, les responsables au plus haut niveau de ces institutions spécialisées, souvent accompagnés d'un ou de plusieurs de leurs collaborateurs, ont échangé pendant ces trois jours quantité d'informations sur leurs collections respectives, leurs activités, leur programmation pour les années à venir. Cette rencontre sans précédent bénéficiait aussi de la présence de Blandine Chavanne, de la Direction des Musées de France, Laurent Gervereau, Conservateur du Musée d'Histoire contemporaine à Paris, et Marielle Méthot, directrice du Festival de bande dessinée de Québec.
Cinq groupes de travail avaient été constitués, respectivement consacrés aux thèmes suivants : la conservation, les expositions temporaires, les publications, les bases de données et le multimédia, enfin les activtés culturelles et éducatives. De nombreux projets de collaboration ont été débattus, dont la mise en œuvre sera facilitée par la constitution, en 1999, d'une association regroupant les institutions spécialisées d'Europe, à l'image de la "Cartoon Art Coalition" qui réunit depuis peu, aux États-Unis, le *Cartoon Art Museum* de San Francisco, l'*International Museum of Cartoon Art* de Boca Raton, l'*Ohio State University Cartoon Research Library* de Columbus, la *San Francisco Academy of Art* et le *World & Pictures Museum* de Northampton. Naturellement, un lien formel sera établi entre le réseau européen et le réseau américain.
"9e Art" revient brièvement, à la fin de cet article, sur quelques enseignements de cette première Convention. On lira auparavant, ci-dessous, les principaux extraits de l'allocution prononcée par Thierry Groensteen en ouverture de la convention.

Les musées de la bande dessinée : situation et perspectives

« Cette rencontre est l'occasion de faire le point sur un phénomène en devenir, qui est l'entrée progressive, dans les collections publiques et les institutions muséales, de toute une production graphique traditionnellement peu légitimée : la bande dessinée, le dessin d'humour, la caricature. Ce phénomène est récent. Le *Wilhelm-Busch Museum* de Hanovre existe, certes, depuis 1937, mais il s'agissait, à l'origine, de rendre hommage à un artiste tellement inscrit dans la mémoire germanique qu'il représente, pour le peuple allemand, quelque chose d'équivalent à ce que les Japonais appellent un « trésor national ». Honoré pour sa peinture autant que pour ses dessins satiriques, Busch n'était pas perçu alors comme l'un des pères fondateurs de la bande dessinée moderne mais bien comme un artiste complet du XIXe siècle. Il est significatif que cette perspective ait été quelque peu modifiée au cours de la période récente, et que le *Wilhelm-Busch Museum* soit devenu le « Musée allemand de la caricature et de la satire graphique » (*Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik*).
Il revient à Mort Walker d'avoir fondé, il y a un quart de siècle, le premier véritable musée de la bande dessinée, en mettant à la disposition du public sa collection personnelle, bientôt complétée par d'autres dona-

Une partie des participants posent sur le parvis du CNBDI

Au cours d'une réception à l'Hôtel de Ville d'Angoulême, Mort Walker a été fait citoyen d'honneur de la ville.

Trois commissions au travail.
De haut en bas : « Publications », « bases de données et multimedia », « expositions temporaires ».

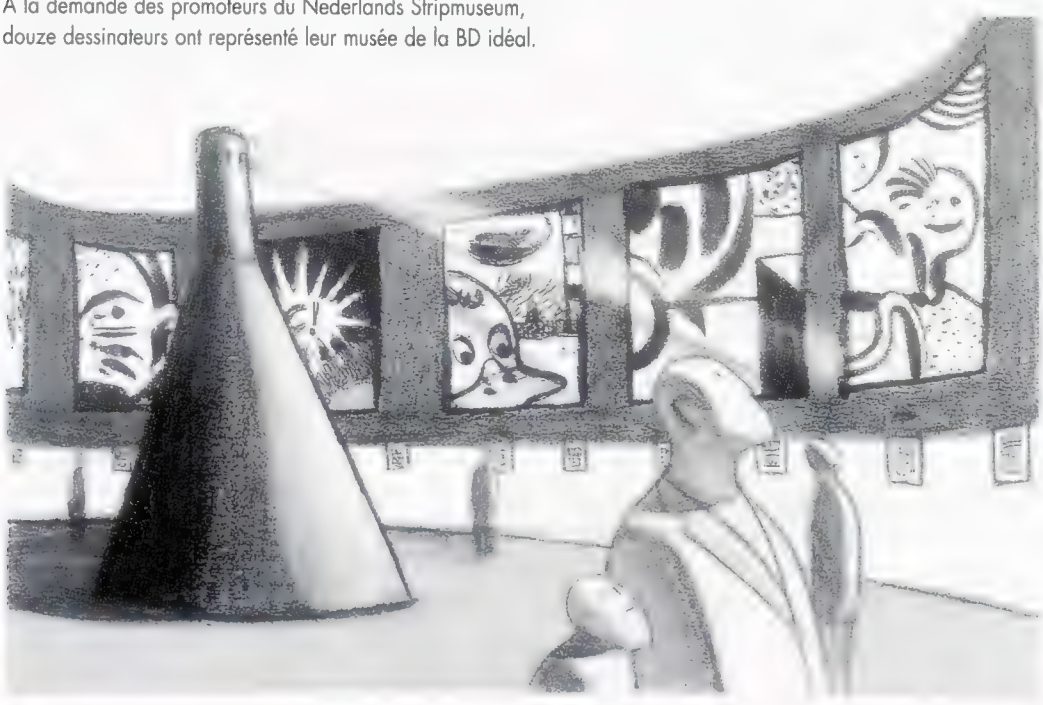
Photos Caroline Janvier – © CNBDI.

tions. C'est donc à un créateur que l'on doit l'impulsion initiale de la « muséification » de la bande dessinée. Au cours de la même année 1974, un autre artiste, Milton Caniff, confiait ses archives à l'Université de Columbus, Ohio, précipitant ainsi la création, trois ans plus tard, d'une bibliothèque de recherche sur l'art et l'histoire du "Cartoon" (*Cartoon Research Library*).
Ces gestes inauguraux ont été prolongés plus récemment par Kevin Eastman, co-créateur des *Tortues Ninja*. C'est grâce à sa collection de dessins originaux, riche de plus de 7 000 pièces (en dépôt permanent), et à sa capacité de financement qu'existe depuis 1992 le *Words and Pictures Museum* de Northampton, Massachussets.
(...)
Les musées de la bande dessinée et de la caricature se sont peu à peu multipliés, aux États-Unis, en Europe et au Japon. La « famille » s'agrandit désormais chaque année, et c'est pourquoi, à l'approche du XXI[e] siècle, la perspective d'une mise en réseau des institutions qui la composent apparaît nécessaire. Certes, ces institutions ont chacune leur histoire, leur profil, leur vocation spécifiques. Et elles ne sont pas, les unes et les autres, au même stade de développement.
À ma connaissance, des musées de la bande dessinée ont existé au Brésil et au Mexique mais ont dû fermer leurs portes. Les Archives nationales du Canada conservent plus de 50.000 dessins de presse, mais des compressions budgétaires ont bloqué la programmation, à partir de ce fonds, d'un véritable « Musée canadien de la caricature », un arrêt brutal ayant été donné à la politique d'expositions temporaires développée pendant quelques années, ainsi qu'à la publication de la revue "Caricature".
L'*International Museum of Cartoon Art* semble avoir trouvé sa localisation définitive : il est désormais implanté en Floride, à Boca Raton, après avoir été dans le Connecticut (à Greenwich, de 1974 à 77) puis dans l'État de New York (à Rye Brook, de 1977 à 1992).
En revanche, dix ans après sa création, le *Cartoon Art Trust* de Londres attend encore de prendre possession du *Brunswick Centre*, l'édifice qui lui permettra d'ouvrir au public, en 2001, le *National Museum of Cartoon Art*. Le Musée Wilhelm-Busch de Hanovre connaîtra l'année prochaine une rénovation importante, suivi de peu par notre musée d'Angoulême, que nous allons entièrement refaire à neuf. De même, le *Municipal Cartoon Art Museum* de Omiya, au Japon, fondé en hommage à l'enfant du pays, le dessinateur Rakuten Kitazawa (1876-1955), devrait être relogé dans un établissement aux missions élargies, le futur *Omiya City Humor Center*.
Beaucoup d'institutions nouvelles en sont au stade de la préfiguration, et devraient ouvrir leurs portes dans les deux ou trois prochaines années. Sans prétendre les énumérer toutes, je citerai le *Stripmuseum* de Groningen (Pays-Bas), dont les promoteurs sont présents parmi nous, et dont l'ouverture sera vraisemblablement précédée de peu par celle, dans la ville de Haarlem, d'un Centre national de la bande dessinée (*Nederlands Centrum voor het Beeldverhaal*). De même, le *Museo italiano del Fumetto*, dont nos amis de l'association Anonima Fumetti, basée à Turin, prévoient l'ouverture dans un bâtiment Renaissance de la ville de Lucca (où se tient depuis 1966 un festival BD), est en concurrence avec un autre projet, celui d'un *Centro Internazionale del Fumetto*, auquel travaille l'École romaine de bandes dessinées. La Fondation Hergé a l'intention d'ériger prochainement à Bruxelles un musée consacré à l'œuvre du père de Tintin, tandis que la ville de Santa Rosa se dotera en 2000 ou 2001 d'un musée consacré à Schulz et à ses *Peanuts* (et que l'ouverture d'un musée dédié au caricaturiste et illustrateur Tomi Ungerer est annoncée à Strasbourg). Hergé et Schulz rejoindraient ainsi Wilhelm Busch, Rakuten Kitazawa et Osamu Tezuka dans la liste très fermée des auteurs de BD ayant inspiré leur propre musée. Enfin (en l'état des informations dont je dispose), la Bibliothèque royale de Copenhague, qui rouvrira ses portes en septembre 1999 dans un bâtiment flambant neuf, proposera en son sein un Musée de l'illustration de presse danoise (*Museet for Dansk Bladtegning*), qui mettra particulièrement en évidence la riche tradition nationale du portrait-charge.
(...)
Au moment où vont s'ouvrir nos discussions, il me paraît important de souligner la très grande diversité des institutions qui sont représentées

dans cette salle, et plus particulièrement de prendre la mesure de trois grands clivages.
Le premier porte sur le statut juridique et le mode de financement. Association de droit privé, établissement public, société par actions, fondation : nos institutions ont adopté des formes juridiques multiples. Leur nature exacte est quelquefois complexe à décrire. Je prendrai l'exemple que je connais le mieux, celui du Musée d'Angoulême. Nous sommes partie intégrante d'un établissement, le CNBDI, qui exerce aussi des activités d'un tout autre ordre, qui ne concernent pas la bande dessinée. Le CNBDI est une association privée, mais son fonctionnement est étroitement dépendant de subventions publiques.
Quant aux collections du Musée, elles ont un statut public puisqu'elles sont la propriété de la ville. Leur gestion scientifique, et le projet culturel du musée lui-même, sont, de ce fait, contrôlés par l'État.
De façon générale, il est certain que le fait d'être subventionné et contrôlé par l'autorité publique (État, région ou municipalité) oriente les activités de certaines de nos institutions, et leur projet culturel, vers des missions de service public, que d'autres musées sont libres d'ignorer, au profit de logiques plus commerciales. D'un autre côté, ceux d'entre nous qui ne reçoivent pas de subventions — ou d'un montant insuffisant (elles entrent pour 15 % dans le budget de fonctionnement du Centre belge de la bande dessinée) — sont obligés de compter entièrement sur leur capacité, toujours aléatoire, à attirer du public et à générer des ressources propres pour financer leurs activités.
Un deuxième clivage important oppose les musées aux bibliothèques. La plupart de nos institutions conservent à la fois des dessins originaux et des documents imprimés et relèvent donc, quelle que soit leur dénomination officielle, des deux catégories. Mais deux critères, ici, se superposent, et brouillent quelque peu l'identification de nos institutions comme musée ou comme bibliothèque. Le premier critère est la priorité définie quant aux fonds conservés, et donc aux acquisitions ; le second concerne la diffusion de ces collections auprès du public, c'est-à-dire la politique culturelle de l'établissement. La Bibliothèque du Congrès (*Library of Congress*), à Washington, ne conserve pas seulement des livres, mais aussi des collections très significatives de dessins originaux, gérées par notre collègue Harry Katz, qui a le titre de Conservateur pour les arts graphiques populaires et appliqués. Le *Centre for the Study of Cartoons and Caricature* de l'Université du Kent, à Canterbury, bien qu'intégré à une bibliothèque, la Templeman Library, a aussi constitué, à côté de son fonds documentaire, d'importantes collections de dessins originaux. La *Cartoon Research Library*

L'international Museum of Carton-Art, à Boca-Raton.
Faute de crédits pour l'aménager, le premier étage est encore fermé au public.

Dessins de Lorenzo Mattotti (ci-dessous)
et de François Schuiten (page de droite)
extraits de l'album *Gebouwd in Verbeelding*, Éd. Xeno, Groningen, 1997.
À la demande des promoteurs du Nederlands Stripmuseum,
douze dessinateurs ont représenté leur musée de la BD idéal.



de l'Université de l'Ohio possède un fonds extraordinaire de 230 000 dessins originaux, mais, si elle en assure la conservation et l'étude, elle n'est pas un lieu d'exposition. Seuls les chercheurs ont accès à ces trésors ; ce formidable « musée vir-tuel » demeure invisible pour le public.
À l'inverse, la *Bedeteca* de Lisbonne, si elle se définit comme une bibliothèque par la nature de ses collections, a mis en œuvre, depuis son ouverture en 1996, une politique d'expositions temporaires extrêmement dynamique, qui l'apparente à un établissement muséal. Fort logiquement, l'équipe de la *Bedeteca* travaille désormais à l'élaboration d'un *Museu da Banda Desenhada e da Ilustração*.
Paradoxalement, la plupart des musées de la bande dessinée ont des collections de dessins plus limitées que les grandes bibliothèques publiques ou universitaires. Nos amis londoniens du *Cartoon Art Trust* ont rassemblé, pour l'heure, plus d'ouvrages de référence que d'œuvres originales. Le *Centre belge de la bande dessinée*, à Bruxelles, s'est doté d'une bibliothèque qui tend à l'exhaustivité, s'agissant de ce qui fut édité en Belgique ; en revanche, il n'a pas véritablement constitué de collection de dessins originaux qui lui appartienne en propre, choisissant de solliciter les artistes pour des dépôts de longue durée.
Comme le montrent ces différents exemples, les domaines dont nous nous occupons sont caractérisés par une sorte d'ambiguïté constitutive : du dessin original ou de sa reproduction, on ne sait ce qui doit prévaloir en termes de conservation. Cette complémentarité naturelle entre des fonds qui ont un support commun, le papier, mais qui obéissent à des logiques de catalogage et de présentation différentes, doit sans doute stimuler notre créativité : il nous appartient peut-être d'inventer une nouvelle catégorie d'établissement culturel, où les concepts de musée et de bibliothèque ne seraient pas seulement juxtaposés mais véritablement intégrés.

Le troisième clivage concerne la définition et l'étendue du domaine traité par nos institutions. *Comics, caricatures, cartoons* : ces différents termes ne sont pas synonymes, et les productions qu'ils désignent ne sont pas également représentées chez les uns et les autres. Les collections et la politique d'expositions du *Wilhelm-Busch Museum* montre l'extension donnée à la notion de « kritische Grafik » : elle s'étend de Daumier à Searle et de Goya à Félicien Rops. Dessins d'humour, dessins politiques, bandes dessinées et illustrations ont de nombreux points communs : ce sont des expressions de l'art graphique qui ont vocation à être imprimés et constituent des genres culturellement peu légitimés, négligés par l'Histoire de l'art traditionnelle. Leur perception varie cependant beaucoup d'une aire culturelle à l'autre. Ainsi, le terme *cartoon* n'a pas d'équivalent dans un certain nombre de langues européennes, et notamment en français. Nous traduisons *gag cartoon* par « dessin d'humour », *editorial cartoon* par « dessin de presse », mais nous considérons la bande dessinée comme étant un médium en soi, totalement distinct à la fois du dessin d'humour et du dessin de presse. Aussi une proportion importante de musées européens, à commencer par ceux de Bruxelles et d'Angoulême, se définissent comme musées (ou centres) de la bande dessinée, et ne s'intéressent aux autres formes de *cartoons* qu'à titre marginal ou occasionnel. Tout au contraire, les établissements anglais et américains s'appellent "Cartoon Museum" ou "Cartoon Library", et incluent la bande dessinée dans un ensemble de productions plus large, sans faire de discrimination nette.

Les trois clivages que j'ai choisis de souligner à l'entrée de nos travaux, à propos du statut juridique de nos établissements, de la nature des objets conservés (originaux ou imprimés) et de la définition du domaine traité, montrent qu'il existe entre nous d'importantes différences. Malgré ces différences, ou à cause d'elles, je pense que nous avons beaucoup à nous apprendre mutuellement, des complémentarités à trouver, des partenariats à développer. C'est tout le pari de cette Convention... »

Outre une réflexion sur la forme juridique la plus appropriée et l'organisation pratique de la future association des Musées de la bande dessinée, les participants ont évoqué un certain nombre de domaines dans lesquels une collaboration pourrait s'engager rapidement.
Voici quelques-uns de ces projets à court terme :
— installation de liens entre les sites web des différents établissements et création d'une newsletter électronique commune ;

— échange des critères de catalogage des collections et réflexion commune sur les formats d'échange entre bases de données ;
— information mutuelle sur les expositions prévues, dès le stade de la programmation, en vue de susciter des coproductions ;
— élaboration d'une charte définissant les conditions de circulation des expositions ;
— publication d'un vocabulaire international de la bande dessinée et de la caricature ;
— publication d'un guide international des musées de la BD ;
— échange de collaborateurs pour des stages professionnels permettant de confronter les pratiques et les savoirs-faire.

Première du genre, cette rencontre entre onze établissements spécialisés s'est donc révélée particulièrement riche de perspectives et fera date dans l'histoire culturelle des arts graphiques. Une deuxième convention devrait être organisée en 1999 ou 2000.
Au tournant du millénaire, l'internationale des musées de la bande dessinée et de la caricature sera une réalité ■

Les institutions représentées à la Convention (hormis le CNBDI)

BALE
• ***Karikatur & Cartoon Museum Basel***
St. Alban-Vorstadt 28, Postfach, CH-4002 Bâle
Tel : (41) 61 271 12 88 ou (41) 271 07 54 ; Fax : (41) 61 271 12 71
E-mail : cmsbasel@swissonline.ch

Donation privée, attachée à une fondation.
Date d'ouverture : 1980.
Collections : dessins d'humour, dessins de presse, caricatures, livres sur le dessin d'humour et la caricature.
Équipement : librairie.
En cours d'aménagement : bibliothèque, photothèque.

BOCA RATON
• ***International Museum of Cartoon Art***
201 Plaza Real, Boca Raton, FL 33432, USA
Tél. (1) 561 391 22 00 ; Fax (1) 561 391 27 21
www.cartoon.org

Société par actions.
Ouverture au public : 1974.
Précédentes localisations : Greenwich, Connecticut (1974-1977), puis Rye Brook, New York (1977-1992).
Collections : planches originales de BD, dessins d'humour et de presse, cellos de films d'animation, merchandising, films, documents imprimés.
Équipements : salle de conférence, cafétéria.
Bulletin d'informations : "1974 Quarterly".
Association de soutien : "Carts" (Cartoon art supporters).

BRUXELLES
• ***Centre belge de la bande dessinée***
20 rue des Sables, B-1000 Bruxelles
Tel : (32) 2 - 219 19 80 ; Fax : (32) 2 - 219 23 76

Association de droit privé.
Ouverture au public : 1989.
Collections : planches originales de BD (principalement en dépôt), cellos, affiches, objets dérivés, albums et périodiques BD, documentation.
Équipements : bibliothèque, centre de documentation, librairie, salle de conférences, cafétéria.
Bulletin d'information trimestriel : "Préambulle".
Association de soutien : "Les Chevaliers de la bulle".

CANTERBURY
• ***Centre for the Study of Cartoons and Caricature***
Templemans Library, University of Kent
Canterbury, Kent CT2 7NU, G-B
Tel. (44) 1227 82 31 27 ; Fax : (44) 1227 82 31 27

Bibliothèque universitaire,
contrôlée par le Higher Education Funding Council of England.
Date d'ouverture : 1975.
Collections : dessins de presse, dessins politiques du XX[e] siècle, dessins d'humour depuis 1970 ; bibliothèque de référence sur l'humour et la caricature.
Équipements : bibliothèque, photothèque, centre de documentation, salle de conférence, librairie, cafétéria.

COLUMBUS

• *Ohio State University Cartoon Research Library*

023L Wexner, 27 West 17th Avenue Mall, Columbus OH 43210-1393, USA
Tel : (1) 614 - 292 05 38 ; Fax : (1) 614 292 91 01
email : cartoons@osu.edu

Établissement public.
Date d'ouverture : 1977.
Collections : planches originales de bandes dessinées, dessins d'humour, manuscrits, livres, périodiques, affiches, produits dérivés.
Équipements : bibliothèque, salle de conférence.
Organise le 'Festival of Cartoon Art' tous les trois ans.
Association de soutien : "The Ohio State University Friends of the Libraries".

GRONINGEN

• *Het Nederlands Stripmuseum*

Postbus 1528, 9701 BM Groningen, Nederland
Tel. (31) 50 311 20 46 ; Fax (31) 50 313 83 58

Fondation privée créée en 1994.
Ouverture du musée prévue en octobre 2000.
Collections (en voie de constitution) : planches originales de BD, dessins d'humour, dessins de presse.
Équipements prévus : salle de conférence, librairie, cafétéria, atelier informatique.

HANOVRE

• *Wilhelm-Busch Museum*

Georgengarten, D-30167 Hannover
Tel : (49) 511 - 71 40 76 ; Fax : (49) 511 - 70 11 222

Établissement privé.
Création de la Société Wilhelm Busch : 1930.
Ouverture du musée : 1937.
Collections : peintures et dessins de Wilhelm Busch, caricatures et dessins d'humour depuis le XVII[e] siècle.
Équipements : bibliothèque, comptoir de vente (cafétéria prévue à partir de 2000)
Bulletin d'information annuel.
Association de soutien : "Wilhelm-Busch Gesellschaft".

LISBONNE

• *Bedeteca de Lisboa*

Palácio do Contador-Mor, Rua Cidade do Lobito, 1800 Lisboa, Portugal
Tel : (351) 1 853 79 41 ; Fax (351) 1 853 21 68

Organise un festival de BD annuel, en mai.
En projet : le "Museu da Banda Desenhada e da Ilustração".

LONDRES

• National Museum of Cartoon Art (Cartoon Art Trust)
New House, 67-68 Hatton Garden, London EC1N 8JY, G-B
Tel : (44) 171- 405 47 17 ; Fax : (44) 171 404 38 96
E-mail : skp@escape.u-net.com

Fondation de bienfaisance.
Date de création : 1988.
Ouverture du Musée au Brunswick Centre : 2000.
Collections : dessins d'humour, dessins de presse et gravures par artistes britanniques ; bibliothèque de référence sur la caricature, la BD, l'animation, le dessin d'humour, en Grande-Bretagne et ailleurs.
Équipements : bibliothèque, librairie.
Participe à l'organisation d'un festival de BD annuel.
Bulletin d'information trimestriel : "Cartoon Art News"
Association de soutien : Friends of the Cartoon Art Trust

LUCCA / TURIN

• *Museo Italiano del Fumetto*

c/o Centro Nazionale del Fumetto
corso San Maurizio 55 - 10124 Torino, Italia
Tel. (39) 11 433 35 04 ; Fax (44) 11 433 37 97
E-mail : cnf@fumetti.org

Ouverture prévue fin 1999 ou en 2000 (le "Centre de la BD" se trouvera à Turin, le musée sera installé à Lucca).
Equipements prévus : bibliothèque, photothèque, centre de documentation, salle de conférence, librairie, cafétéria.

Quelques autres institutions spécialisées, non représentées à la Convention

• The Cartoon Art Museum
814 Mission Street, 2nd Floor
San Francisco, CA 94103, USA
Tel. (1) 415 546 39 22 ; Fax (1) 415 243 86 66

• The New Zealand Cartoon Archive
Alexander Turnbull Library, P.O. Box 12346, Wellington, New Zealand
Tel. (64) 4 474 30 55 ; Fax (64) 4 474 30 63

• Words & Pictures Museum of Fine Sequential Art
140 MainStreet, Northampton, MA 01060 USA
Tel. (1) 413 - 586 85 45 ; Fax (1) 413 - 586 98 55

• Comic-Museum
Munsterstr. 7, D-45657 Recklinghausen
Tel. (49) 2361 231 86 ; Fax (49) 2361 10 97 82

• Municipal Cartoon Art Museum
Bonsai-cho 150, Omiya-shi, Saitama-ken 330, Japan
Tel. (81) 48 - 663 15 41 ; Fax (81) 48 - 667 49 21

• Osamu Tezuka Manga Museum
7-65 Mukogawa-Cho, Takarazuka-City
Hyogo-Ken, 665-0844 Japan
Tel. (81) 797 - 81 29 70 ; Fax (81) 797 - 81 36 60.

La vie du Musée

Nos acquisitions en 1998

Les archives imprimées du Musée se sont augmentées cette année de quelques documents fort rares, au premier rang desquels la plupart des numéros du "Journal de Mickey" de l'année 1940, dont le mythique n° 296, qui parut à fort peu d'exemplaires la semaine où les troupes allemandes envahirent le territoire français. Du "Journal de Mickey" nous avons également acquis le numéro de lancement du 14 octobre 1934, consistant en une simple feuille recto-verso.
Les publications de Pierre Mouchot, qui eut maille à partir avec la justice au titre de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, étaient fort mal représentées dans nos collections. "Big Bill le Casseur" a fait son entrée dans nos rayonnages, en compagnie de "Tom Tom", et du mythique "Fantax". Nous avons complété notre collection de "Tarzan", hebdomadaire lui aussi fort peu apprécié des éducateurs et des censeurs de l'immédiat après-guerre.
Nous poursuivons par ailleurs notre politique de constitution d'un fonds représentatif de revues illustrées de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci. Ainsi "L'Assiette au Beurre", "Fantasio", "Le Rire" et "Le Sourire" ont-ils été l'objet de notre attention ces derniers mois.
Les volumes du grand spécialiste anglais de la caricature John Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en Allemagne et en Autriche* et *Les mœurs et la caricature en France*, qui couvrent sensiblement la même période, ont été acquis en vente aux enchères. Sur le même sujet, nous avons également acheté *La Caricature et les caricaturistes* de E. Bayard.
Ce sont pas moins de 306 numéros du "Dimanche Illustré", couvrant les années 1930, que nous a proposé un particulier. Ce supplément hebdomadaire, qui prit la suite de "L'Excelsior Dimanche", faisait paraître dans chaque numéro une pleine page de bandes dessinées avec bulles — une révolution pour l'époque. Dans ces pages, *Bicot* de Martin Branner et *Zig et Puce* conquirent pour longtemps les cœurs des lecteurs français.
Le suédois Jacobsson connut le succès en Scandinavie et aux États Unis et dans une moindre mesure en France, avec *Adamson*, personnage lunaire qui vivait des histoires entièrement muettes. Stock en publia un unique recueil en 1929, qui a intégré nos collections.
Les recueils des *Pieds Nickelés* de Forton, publiés par la S.P.E. sont à présent presque au complet dans nos collections. En 1998, nous avons trouvé *La Vie est belle*, *Les Pieds Nickelés ont le filon*, *Faut pas s'en faire* et *Les Pieds Nickelés dans le maquis*, parus entre 1933 et 1935, le dernier ayant été achevé par Perré, après la disparition de Forton.
Au chapitre des curiosités, nous possédons désormais un album que publia Calmann Lévy en 1952, relatant les aventures d'un guerrier gaulois appelé... *Totorix*. Jean Nohain, alias Jaboune, imagina l'histoire, mise en image par le dessinateur Poléon. Comme quoi, en bande dessinée, il y a d'autres Gaulois qu'Alix et Astérix !

La collection de planches et dessins originaux s'est elle aussi considérablement enrichie. Nous ne reviendrons pas ici sur *Maestro*, l'important manuscrit de Caran d'Ache, dont il est amplement question en pages 58 et 59. Quarante-neuf autres planches et dessins représentatifs de la caricature et de la bande dessinée "fin de siècle" ont aussi été achetés cette année. Quelques-unes des planches d'Henri de Sta reproduites dans ce numéro font partie de ce lot, aux côtés d'œuvres signées Chas-Laborde, Lucien Méry, Léon

Coll. Musée de la bande dessinée

Les enfants du trappeur, dessins de Raymond Cazanave.

Lebègue, Thélem, Moloch ou G. Ri. La vente aux enchères du 18 octobre 1998 à Drouot nous a permis d'acquérir quelque 291 planches, pour la plupart signées de Marijac et de quelques-uns de ses collaborateurs : Dut, Novi, Marin ou Mathelot.

On en détachera tout particulièrement huit planches magnifiques de Raymond Cazanave, traitées à la manière de gravures sur bois, pour une histoire intitulée *Les Enfants du trappeur*.

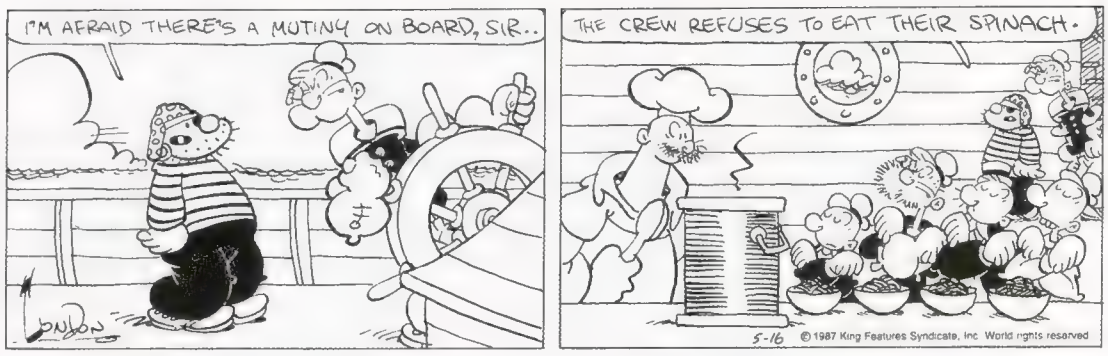
Parmi les autres achats de l'année figurent aussi des planches de Bilal (*Exterminateur 17*), Boucq (*Les Dents du recoin*), Johan de Moor (*La Vache*), Greg (*Achille Talon*), Jijé (*Jerry Spring*), Kiko (*Foufi*), Le Rallic (*Pierrot dans le "Riff"*), Macherot (*Chaminou*) et Wasterlain (*Jeannette Pointu*). La jeune création n'a pas été oubliée, avec une superbe planche onirique de *Foligatto* par Nicolas de Crécy, et une histoire complète d'Aristophane, parue dans "Lapin" n° 11 en avril 1996, *le Contemplatif*. Aristophane nous ferait parallèlement un don, consistant en trois planches (les trois dernières) de son très bel album *Les Sœurs Zabime* (Ego comme X, 1997).

Signalons encore une planche de Pellejero extraite de l'album *Le Silence de Malka*, ainsi qu'une superbe planche au lavis d'Hugo Pratt, extraite de la série *Ticonderoga* publiée en Argentine en 1957 et 58 (scénario Hector Oesterheld). Antonio Rubino (1880-1964) est un autre maître de la bande dessinée italienne. Il fut l'un des fondateurs du "Corriere dei Piccoli" en 1908 et créa nombre de personnages, dont le fameux *Quadratino* (un petit garçon affligé d'une tête cubique). Son style, influencé par l'art floral et le dessin oriental, est immédiatement reconnaissable. L'une des deux planches que nous avons acquises appartient à sa veine poétique (*Nicoletta*) ; l'autre, plus rare, témoigne d'une inspiration politique et militante : elle représente la marche sur Rome des « chemises noires ».

Le fonds américain a lui aussi été enrichi de quelques belles pièces. S'en détachent trois grands classiques : *Dream of the Rarebit Fiend* (« Les cauchemars de l'amateur de fondue ») par Winsor McCay, le créateur de *Little Nemo in Slumberland* ; *Secret Agent X-9* par Alex Raymond, sur un scénario du célèbre écrivain Dashiell Hammett ; et *Felix the cat* par Otto Messmer. Les deux premières pièces sont d'une qualité exceptionnelle : par les variations imprimées à la physionomie de son personnage (un quidam posant pour un photographe), McCay démontre son sens de l'animation (il réalisera son premier dessin animé en 1909). La scène d'incendie et la gestuelle éloquente des personnages distinguent la bande d'Alex Raymond, qui date de l'année de création de la série, 1934.

Le dessinateur américain Bobby London appartient, lui, à la mouvance "underground". Collaborateur des *Air Pirate Funnies*, il s'y fait remarquer par la série *Dirty Duck*, pastiche remarquable du chef-d'œuvre de George Herriman *Krazy Kat*, ainsi que par d'autres récits parodiques qui lui vaudront un procès de Walt Disney. En 1986, il reprend une autre série mythique, *Popeye*.

Le personnage créé en 1929 par Segar a déjà été poursuivi par



Coll. Musée de la bande dessinée

quatre autres dessinateurs avant lui. La version de Bobby London fera scandale, notamment lorsque la fiancée de Popeye, Olive, tombée enceinte, décidera d'avorter. Le *syndicate* (agence) propriétaire de la série la retirera aussitôt à London. Les six bandes consécutives acquises par le Musée ont été publiées entre le 11 et le 16 mai 1987. Une acquisition qui nous donne l'occasion d'annoncer dès à présent l'exposition *Popeye* que nous coproduirons avec le Musée d'Annecy en 2000.
L'Association des "Amis du Musée de la bande dessinée" contribue aussi régulièrement à l'enrichissement de nos collections. Nous lui devons, pour l'année 1998, une planche de Ferrandez (*Carnets d'Orient*), deux planches de Jean-Luc Loyer et deux planches de Jean-Claude Servais. Que les "Amis" — dont le nombre approche les deux cents — reçoivent ici collectivement l'expression de notre gratitude.
D'autres dons significatifs nous ont été faits par Patrice Caillot (la quasi totalité des planches d'une histoire fantastique de Lortac datant de 1941 : *À la découverte de Ker-Ys, la mystérieuse cité sous-marine*) et par la dessinatrice Bernadette Despres (un épisode complet de *Tom-Tom et Nana*, paru dans "J'aime Lire" n° 24 en 1978).

Nos expositions en 1999

Cosey, d'est en ouest

Du 27 janvier au 25 avril 99.
Commissaire : Jean-Pierre Mercier.

Tous les personnages de Cosey parcourent le monde : du Tibet au Burkina Faso, des USA en Italie. Ils voient du pays, mais surtout ils poursuivent un voyage intérieur, à la recherche d'une mémoire enfuie, d'une vérité perdue, d'une rencontre qui donnera un peu plus de sens à leur vie. En vingt albums, le dessinateur suisse fasciné par les philosophies orientales autant que par le vertige horizontal des déserts américains a entraîné ses lecteurs dans une quête dont on trouve peu d'exemples dans l'histoire de la BD européenne. L'exposition du Musée de la bande dessinée présente une petite centaine d'originaux, accompagnée d'un catalogue bilingue français/anglais. Le visiteur traversera symboliquement les contrées parcourues par Jonathan, Kate et autres héros de papier, avant de suivre leurs traces dans la neige, de croiser les visages qu'ils ont rencontrés, de se perdre dans les paysages qui ont accueilli leurs rêveries, au son de musiques spécialement choisies par l'auteur.
Les planches sélectionnées permettent de découvrir les paysages marquants de chaque contrée, les costumes locaux, les moyens de transports (camion, voiture, vélo, pousse-pousse, skis, etc.), les routes et ponts, les commerces et échoppes, que Cosey rend avec un constant souci du détail « vrai ». Certaines photos, prises sur place pour les besoins de l'histoire, sont présentées en vis-à-vis des planches. Pour pallier l'absence de couleurs sur les documents encadrés, des transparents, éclairés par l'arrière, restituent certaines planches en couleur, élément tellement important de la narration chez Cosey.
Ce bref voyage autour du monde se termine dans l'atelier du dessinateur. Une table à dessin présentant des documents de travail, des rayonnages protégés réunissant une sélection d'albums de bandes dessinées, de romans, d'ouvrages documentaires ou de cassettes vidéo évoquent les auteurs, explorateurs, réalisateurs ou peintres qui ont influencé Cosey, et ceux qu'il admire.

dessin de Cosey

Macherot, un dessinateur aux champs

Du 27 janvier au 27 septembre 99.
Commissaire : Jean-Pierre Mercier.

Les souris envahissent le Musée de la bande dessinée ...! Pas de panique : il s'agit des petites bêtes inventées par Raymond Macherot, l'un des maîtres de la bande dessinée franco-belge. Des années 50 aux années 80, Macherot a enchanté deux générations de lecteurs de "Tintin" et "Spirou", avec les lérots Chlorophylle et Sibylline, le chat-détective Chaminou, des rats sans foi ni loi, bref tout un grouillant bestiaire haut en couleur. De son enfance dans les Ardennes belges, Macherot a gardé le souvenir d'une nature douce et souriante, qu'il restitue avec une poésie tempérée d'un humour gentiment anarchiste.
L'exposition reconstitue cette ambiance unique, grâce à une centaine de planches, dont des inédits et plusieurs hommages, mais offre également aux jeunes visiteurs un vaste espace-jeux spécialement conçu pour eux. À l'occasion de cette exposition, les éditions Mosquito publient, en collaboration avec le Musée, une copieuse monographie Macherot.

dessin de Macherot

49-956 : la démoralisation de la jeunesse

À partir du 27 janvier 99.
Commissaire : Thierry Groensteen.

Il y a un demi-siècle, le Parlement français adoptait la loi 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Cette loi, à laquelle on doit l'invention du délit de « démoralisation de la jeunesse », visait principalement à moraliser la presse illustrée, considérée alors comme nocive et corruptrice.
La loi de 49 a tué les éditions Pierre Mouchot et le journal "Tarzan". *Barbarella* et "Hara-Kiri" firent l'objet d'interdictions mémorables. Des albums de *Buck Danny*, *Gil Jourdan* et *Lucky Luke*, publiés en Belgique, furent interdits d'importation. Surtout, nombre d'éditeurs adoptèrent une stratégie d'autocensure préventive.
Parallèlement au dossier publié dans le présent numéro de "9e Art", le Musée de la bande dessinée présente une exposition-dossier, pédagogique et impertinente,

qui raconte comment la loi fut préparée, votée et surtout appliquée. Un grand nombre de publications ayant été victimes d'interdictions sont présentées, ainsi que les versions "avant / après" de quelques planches censurées. On y voit aussi le film *On tue à chaque page*, violent pamphlet anti-BD produit en 1951 par la Ligue de l'Enseignement.

« 50 ans de censure ? » : le colloque

Samedi 30 janvier 1999, au CNBDI, Salle Nemo, de 11 h à 12 h et de 14 h à 18 h.

Le Musée réunit trois historiens — Jean-Paul Gabilliet , Jean-Yves Mollier et Jean-Pierre Rioux — et quatre spécialistes — Christophe Chavdia, Thierry Crépin, Bernard Joubert et Jean-Matthieu Méon — pour aborder différents aspects de la loi de 49. Un débat réunit ensuite Pascal Ory, Jack Lang (sous réserve), Gébé, plusieurs membres de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, et sa Présidente, Mme Jacqueline de Guillenchmidt.

Le Laboratoire d'Imagerie Numérique du CNBDI prête son concours à cet événement en réalisant une bande annonce spectaculaire.

La Bédéthèque idéale, deuxième !

Le Musée de la bande dessinée a publié fin octobre 1998 la deuxième édition de la *Bédéthèque idéale*, un guide pratique qui rassemble et commente le meilleur de la production disponible, classée par genres et par publics. Depuis la précédente édition (janvier 1997), quelques titres ont disparu des catalogues, beaucoup de séries se sont étoffées, et plus de cent nouvelles notices ont été introduites pour rendre compte des séries nouvellement créées et des meilleurs "romans graphiques" parus depuis deux ans. C'est donc un ouvrage entièrement remis à jour, et augmenté d'un index des titres, qui est paru sous une couverture de David Prudhomme. L'ambition de l'équipe du Musée de la bande dessinée, elle, n'a pas varié : il s'agit toujours de proposer aux bibliothécaires, animateurs, formateurs et simples bédéphiles une ample sélection d'albums décrits et conseillés, témoignant des richesses du Neuvième Art dans toute sa diversité, des classiques aux mangas, de la BD historique au western, de l'humour aux ouvrages de référence.

ISBN 2-907848-16-X.
176 pages. 89 F.

Le Guide de l'auteur de bande dessinée

Dans la même collection que la *Bédéthèque idéale* et le *Répertoire professionnel* paraît en janvier 99 cet ouvrage collectif, coordonné par Patrick Gaumer.
Pour la première fois, un livre précis, fiable, complet, rassemble tous les renseignements utiles aux professionnels de la BD et à ceux qui aspirent à le devenir. Filières de formation, démarches pour se faire éditer, droit d'auteur, statut social et fiscal, aides publiques, revenus annexes, conseils pour la conservation des originaux : autant de sujets traités d'un point de vue pratique dans cet ouvrage destiné à devenir le vade-mecum de la profession.

Réalisé avec le soutien de la Délégation aux Arts Plastiques (CNAP) et du Centre National du Livre.
ISBN 2-907848-17-8. 132 pages. 49 F.
Préface de Catherine Trautmann
Illustrations de Jean-Claude Denis.

— En coédition avec les Presses Universitaires de Vincennes, le musée fait paraître dans la collection "Humoresques" (n° 10) les actes du colloque organisé en janvier 1998 sur le thème de *L'humour graphique fin de siècle*. Le volume comporte des études sur Daumier, Steinlen, Willette, Goossens, Chris Ware, Trondheim, Glen Baxter et Martial Leiter, par neuf spécialistes.

ISBN 2-94292051-1
128 pages. 95 F

Comics Park : les dinosaures dans la bande dessinée

Commissaire : Jean-Philippe Martin.

En coproduction avec le Museum d'Histoire naturelle, qui l'accueillera ensuite, l'exposition d'été présentera, de mai à septembre, une exposition ludique sur les grosses bêtes qui hantent l'imaginaire contemporain. Le travail des paléontologues, le thème du monde perdu, le voyage dans le temps seront quelques-uns des thèmes développés dans l'exposition, dont la scénographie inclura des véritables œufs et squelettes de dinosaures prêtés par le Museum.

Nos autres publications

— La collection "Bibliothèque du 9e Art" s'enrichit, elle, d'un album consacré à *Yves le loup* par René Bastard et Jean Ollivier. Nous avons choisi l'épisode *Galaad*, paru dans "Vaillant" du 21 janvier au 25 novembre 1951, pour faire redécouvrir cette grande BD de chevalerie située au temps du roi Arthur, que traverse un véritable souffle épique. L'album comporte 64 pages noir et blanc, dont 45 de BD.

Préface de Didier Daeninckx.
Dossier sur René Bastard, avec nombreuses illustrations.
ISBN 2-907848-14-3. 95 F.

— Les admirateurs d'Alex Barbier peuvent désormais le retrouver dans une cassette vidéo de la collection "Portrait d'auteur". En cinq albums (*Lycaons, Le Dieu du 12, Les paysages de la nuit, Comme un poulet sans tête, Lettres au maire de V.*), Barbier a imposé une œuvre singulière et dérangeante, aux images très picturales et souvent crues. Filmé dans sa retraite des Pyrénées orientales, il répond aux questions de Thierry Groensteen, livrant les clés de son imaginaire.

Réalisation Jean-Pierre Delvalle.
23'. 1994. 95 F.

Un bon de commande pour l'ensemble des publications du musée se trouve en page 145.

Comptes rendus

Sur quelques comic strips récents

Le comic strip connaîtrait-il un regain de faveur ? Depuis quelque temps, il semblerait que chaque éditeur tienne à posséder qui son chien, qui son chat, ou mieux, les deux réunis dans le même attelage. On devrait s'en féliciter, si ce n'était la routine, la désinvolture ou l'incompétence dont témoigne la présentation de la plupart de ces réalisations. En effet, donner à ces bandes un habillage traditionnel (classique album cartonné à la pagination quasi réglementaire) conçu pour les séries franco-belges et leurs succédanés n'est rien d'autre qu'un crime contre l'intelligence et le bon goût.

Le comic strip exige un temps de lecture propre rythmé par l'alternance des bandes quotidiennes (de préférence non colorisées) et des planches dominicales (en couleurs). Il suppose des albums brochés au format oblong ainsi qu'un papier qui rappelle son lieu d'origine : la grande presse. Les recueils anglo-saxons fourniraient pourtant l'exemple à suivre. Mais ici, loin de toute bédéphilie exigeante, on préfère s'adonner aux délices ô combien plus captivants de l'uniformisation éditoriale.

Cela posé, on retiendra plus particulièrement trois exemples de publications qui ne manquent pas d'intérêt et témoignent de diverses façons de la persistance du genre.

Earl & Mooch de Patrick McDonnel, distribué par le KFS, est un *animal strip* à base de chien (Earl) et chat (Mooch) qui respecte la tradition en jouant délibérément sur le rétro. C'est avant tout la série d'un esthète qui connaît ses classiques et tente de recréer une part de la magie des pages "comics" d'antan. McDonnel il est vrai, fut l'auteur en 1986, en compagnie de Karen O'Connel et de Georgia Riley De Havenon, d'une remarquable étude sur *Krazy Kat* et l'art de George Herriman parue chez Abrams.

Mais McDonnel n'est pas Bobby London. Son projet n'est pas tant de se glisser dans le graphisme herrimanien pour se l'approprier que d'en restituer quelques discrètes touches, notamment par le montage des vignettes, le découpage des planches, tout un art de la suggestion et de l'évocation qui suppose la complicité du lecteur. Certes, la série fonctionne au premier degré, mais le plaisir qu'elle distille vient principalement d'une atmosphère, comme s'il s'agissait de faire partager aujourd'hui le sentiment né des lectures d'autrefois. Il y a, dans tous les sens du terme, de l'amateurisme dans *Earl & Mooch* et c'est bien ce qui rend cette œuvre attachante. Elle cherche moins à imposer son propre style qu'à nous promener dans un univers de réminiscences bédéphiliques en compagnie de quelqu'un qui partage nos goûts, mais a l'avantage de savoir en traduire quelque chose par le biais du dessin. En ce sens, McDonnel se rapproche de cet autre admirateur de Herriman qu'est Chris Ware. Au redoutable perfectionnisme de l'un s'oppose l'apparente nonchalance de l'autre, mais c'est le même désir qui les habite, celui de revisiter des pans entiers de la bande dessinée américaine de façon ludique, non dans une volonté de reconstitution, mais pour prouver simplement que cet art reste prodigieusement vivant et que notre regard s'en est trouvé définitivement changé.

Madam & Eve, dessiné par Rico (Rico Schacherl) sur des scénarios conçus par Stephen Francis et Harry Dugmore, a la particularité d'être d'origine sud-africaine. Paraissant depuis 1992, il se veut une aimable satire des rapports entre communautés dans un pays libéré de l'apartheid. S'il atteint ce but avec finesse et alacrité, Rico (d'origine autrichienne) ne cache pas sa dette à l'égard de la tradition américaine et plus particulièrement du *Doonesbury* de Gary Trudeau auquel il est rendu fréquemment et explicitement hommage. Cela vire même parfois au procédé, et c'est bien l'unique réserve que l'on peut émettre à propos d'une série qui ne se cantonne pas dans la seule inspiration locale.

Bien au contraire, cette bande utilise toutes les ressources propres au 9e art, que ce soit l'intrusion d'improbables protagonistes (extra-terrestres, dinosaures loquaces et autres trublions), mais plus encore le jeu avec et sur les codes graphiques, notamment dans les planches dominicales où les personnages sont volontiers ramenés à leur simple condition de quelques traits d'encre sur du papier, avec les conséquences qui ne manquent pas d'en résulter.

Loin de nuire à la portée politico-sociale de la satire, ce mélange des genres en accentue au contraire la vivacité en offrant de nouvelles possibilités de mettre en évidence la précarité des situations et des statuts. Les auteurs de *Madam & Eve* ont parfaitement assimilé les leçons du comic strip américain tout en sachant parler

Earl & Mooch © *Les humanoïdes Associés*

d'une réalité bien particulière. C'est pourquoi leur œuvre mérite le succès international qu'elle est en train de conquérir.

Dilbert de Scott Adams fut créé en 1989 et distribué par l'UFS depuis lors. Par son sujet, l'univers professionnel, cette série relève d'un sous-genre, l'*office strip*, qui, présent dans de nombreuses variétés (*family, girl* et *kid strips*), fut plus brièvement et rarement traité comme tel. Mais *Dilbert* se rattache tout autant à une lignée de strips quelque peu marginaux, se singularisant par un graphisme simplifié et une inspiration alliant fantaisie et *nonsense*. *Barnaby* de Crockett Johnson et *King Aroo* de Jack Kent illustrent particulièrement cette tendance qu'Adams reprend à son compte en la menant à l'extrême. On a pu parler à son propos (Ron Goulart in *The Funnies*, 1995) de minimalisme au superlatif, et c'est peu dire. *Dilbert* doit probablement son incontestable popularité à cette façon de se situer en dehors de la présentation bien calibrée du comic strip, même dans ses variantes les plus novatrices. Plus ingénieur de formation que réellement cartoonist (à l'inverse d'un Rube Goldberg par exemple), Scott Adams touche un public tout autant sensible aux relations de pouvoir à l'intérieur de l'entreprise qu'à une forme d'évasion dans l'approximatif. Après tout, entre les hautes technologies de la Silicone Valley et les pires billevesées du New Age, l'étanchéité est loin d'être assurée. Adams n'est point responsable d'une telle possible confusion, mais on peut se demander dans quelle mesure le succès de *Dilbert* relève bien de la bédéphilie, même au sens le plus large. *Dilbert* est un cas limite dans l'histoire des "funnies". Paradoxalement, des trois exemples retenus, c'est celui qui bénéficie d'un soin éditorial presque (tout est très, très relatif !) satisfaisant. Espérons donc des progrès en ce sens. À quand le *Bloom County* de Berke Breathed et le remarquable *For Better or Worse* de Lynn Johnston ? Mais alors dans de décentes formules éditoriales. Admettons-en l'augure.

Jean-Claude Glasser

Patrick McDonnell
Earl & Mooch
Éd. Les Humanoïdes Associés.

Stephen Francis, Harry Dugmore, Rico Schacherl
Madam & Eve
Éd. Vents d'Ouest.

Dilbert
Éd. Albin Michel.

Jojo, Ludo, Toto et les autres

C'est un fait établi : durant de nombreuses décennies, la bande dessinée d'expression française s'est adressée quasi exclusivement à un public enfantin. Ce n'est qu'au cours des années soixante qu'émergent, enfin, des œuvres destinées aux adultes. Si cette nécessaire émancipation marque l'entrée de la BD francophone dans la modernité et permet l'éclosion d'une pléthore d'auteurs talentueux, la bande dessinée pour enfants a, depuis lors, éprouvé bien des difficultés à se renouveler.

Ayant résisté tant bien que mal à toutes les turbulences qui ont agité le 9e art, le journal "Spirou" a vu disparaître pratiquement tous ses concurrents, demeurant, avec le "Journal de Mickey", le dernier magazine à grand tirage destiné aux enfants. Pourtant, malgré cette situation de quasi-monopole, il n'a que trop rarement fait preuve d'audace. Il convient de souligner, ici, le rôle novateur qu'a joué en son temps Alain De Kuyssche.

Ludo © Éd. Dupuis

Rédacteur en chef de 1978 à 1982, il accueille dans la maison Dupuis une série de jeunes dessinateurs qui, pour la plupart, ont assimilé l'héritage de l' « école de Marcinelle », tout en se forgeant un style original. C'est ainsi que, tour à tour, se sont révélés, entre autres, les talents de Marc Wasterlain, Frédéric Jannin, Bernard Hislaire, Frank Pé, Yann et Conrad, Antonio Cossu, Frank Le Gall ou André Geerts.
Ce dernier, digne héritier de Sempé et de Franquin, est le seul, parmi tous ces auteurs, dont la signature apparaît encore régulièrement dans les pages de "Spirou". Le personnage de Jojo, qu'il crée voici quinze ans, en est aujourd'hui, avec *Monsieur Je-sais-tout*, à son huitième album. Force est de reconnaître que cette série tranche par rapport aux produits pasteurisés que propose généralement l'hebdomadaire.
Pourtant Geerts ne fait que renouveler la tradition du *kid strip* inaugurée par le *Max und Moritz* de Wilhelm Busch. L'univers ici dépeint est tout ce qu'il y a de plus familier pour un petit garçon : l'école, les copains, les vacances à la campagne, le goûter de quatre heures avec les crêpes de Mamy... La réussite de la série repose, pour une bonne part, sur sa capacité à décrire avec justesse les émotions de la petite enfance, et sur une galerie de personnages extrêmement attachants : Gros Louis (le meilleur ami de Jojo, rondouillard et colérique), Mamy (la grand mère impulsive et affectueuse), Violaine (la petite fille au physique ingrat), le directeur de l'école (monomaniaque de l'ordre et de propreté)... Tout en s'adaptant parfaitement aux contraintes d'une revue traditionnelle, André Geerts n'en a pas moins créé un univers éminemment personnel. Bien qu'œuvrant exclusivement dans la bande dessinée pour enfants, genre que d'aucuns pourraient juger contraignant, il s'impose, aujourd'hui, comme un créateur original, un auteur à part entière.

C'est à nouveau une chronique de la petite enfance, à laquelle nous convient, toujours chez Dupuis, Denis Lapière (scénario), Pierre Bailly et Vincent Mathy (dessin). Sous le titre *Tranches de quartier*, ils racontent le quotidien de Ludo, gamin des années quatre-vingt-dix, lecteur assidu de "Castar Magazine", sa revue de BD préférée. On perçoit très clairement, dans cette œuvre à six mains, la volonté de se démarquer du tout venant de la production. La maquette de l'ouvrage fait plutôt penser à un livre illustré qu'à un album Dupuis. Le quotidien dans lequel évoluent les personnages n'est pas un substrat aseptisé de réalité, mais bel et bien celui de notre fin de siècle : Ludo vit dans un immeuble d'aspect un peu sinistre, les parents de David, son meilleur ami, sont séparés, le problème des sans-abri est clairement évoqué... Mais l'originalité première de la série repose sur la confrontation de deux univers formellement différents. Les faits et gestes quotidiens de Ludo, dus au trait souple de Bailly, sont entrecoupés par les exploits de l'inspecteur Castar, principal héros du magazine qui porte son nom. Ceux-ci sont l'œuvre de Mathy, dans un style « cassant » qui évoque parfois François Avril, dans sa période *Soir de Paris*. Par un étonnant jeu d'associations, les séquences dues à chacun des deux dessinateurs entrent en résonance : la scène où Castar se jette de la fenêtre d'un immeuble fait écho à celle où Ludo et David, juchés au sommet d'un building, laissent choir leur magazine. Sous la vignette qui figure le jeune garçon en train d'admirer le mobile accroché au dessus de son lit, on peut voir se balancer deux malfrats que Castar a suspendu à un réverbère. Le procédé est d'autant plus pertinent qu'il s'adapte parfaitement au sujet traité et au public auquel s'adresse l'ouvrage. Le monde de l'enfance n'est-il pas aussi celui où imaginaire et réalité s'interpénètrent ? Il n'est dès lors pas étonnant de voir Ludo imiter son héros préféré. Loin de se réduire à un jeu de rimes graphiques, l'opposition matérialise un aspect essentiel du récit, à savoir l'antagonisme permanent qui tiraille Ludo entre le monde des adultes, cartésien, matérialiste et naturellement décevant, et celui autrement plus passionnant de son imaginaire, dans lequel trouve place la geste héroïque de l'inspecteur Castar.
On notera encore qu'outre cet album, le trio Bailly-Mathy-Lapière a animé dans "Spirou", pendant l'été 98, un supplément au titre attendu : "Castar Magazine". Pour mener à bien ce projet, ils ont convoqué quelques dessinateurs parmi les plus talentueux de la maison Dupuis (Frank Le Gall, Jean-Philippe Stassen...) mais également des auteurs œuvrant pour d'autres gros éditeurs (Ruben Pellejero, Edith, Michel Constant...) ou issus de supports alternatifs (Stéphane Blanquet, Vincent Sardon, Lewis Trondheim, Stanislas...). La formule n'est pas sans rappeler l'expérience du "Trombone illustré", menée en 1977 par André Franquin et Yvan Delporte. Mais si ce dernier lorgnait plutôt vers un lectorat adolescent, voire adulte, c'est bien le très jeune public qui est ici visé. Pourtant, même si "Castar Magazine", contrairement à son aîné, ne manifeste aucune opinion polémique, sa présence dans une revue aussi conservatrice relève de la résistance interne. La démarche est univoque : en rassemblant une équipe de rêve pour leur modeste supplément, les rédacteurs démontrent qu'il est possible d'offrir aux enfants des bandes dessinées différentes tant dans leurs thèmes que dans leurs choix graphiques.

Révélé dans les pages du "Trombone illustré" avant de rejoindre "Spirou" via "Fluide Glacial", Frédéric Jannin avait depuis plusieurs années déserté le monde de la bande dessinée. Entre-temps, il s'est surtout consacré à la télévision. Avec le publicitaire et romancier Stéphane Liberski, il officie, depuis huit ans, sur Canal + Belgique. Leurs émissions, *Plus ou moins net* et *J'aime autant de t'ouvrir les yeux*, sont de véritables chefs-d'œuvre d'iconoclasme, dignes héritiers du *Monty Python Flying Circus*. En changeant de support et de public, le duo n'en a pas moins conservé cet humour absurde pourfendeur de la médiocrité dans toutes ses incarnations. Les parents de petit Jules, deux yuppies dont le planning « overbooké » ne laisse que peu de temps à l'éducation de leur fils, souhaiteraient le voir participer à un stage d'éveil marketing ou un cours d'incorporation musicale kagemushi. Mais le bambin ne connaît pas de plus grand bonheur que celui de passer la journée dans le fauteuil miteux de son vieux pépé Jules. Les parents de petit Jules l'ignorent, mais ce siège est magique. Il entraîne le pépé et son fiston dans d'incroyables

aventures : délivrer la fille d'un grand chef indien, affronter une sorcière kidnappeuse d'enfants, mener une rixe contre des pirates sanguinaires... C'est à dessein que Jannin et Liberski revisitent les poncifs les plus éculés de ces « histoires que l'on raconte aux enfants ». Avec les *aventures de petit Jules et pépé Jules* (trois albums parus à ce jour chez Casterman), ils raillent les travers de notre société : les indiens ne sont que des ronds de cuir soucieux surtout du respect du règlement syndical, l'horrible sorcière torture les enfants à coups de psychothérapie freudienne, le commandant des pirates exploite des travailleurs africains dans une usine délocalisée... Cette lecture à plusieurs niveaux démontre, s'il en était encore besoin, qu'il est tout à fait possible de s'adresser aux enfants par le biais de la satire sociale.
S'il fallait cependant adresser un reproche à ces albums, on évoquerait leurs vilaines teintes pastels réalisées par ordinateur. Ce n'est nullement l'outil qu'il s'agit de remettre en cause mais l'usage qui en est ici fait. Il en résulte une accumulation d'effets de flous et de dégradés peu heureux. À moins que ce mauvais goût ne relève d'un choix délibéré, preuve supplémentaire de l'esprit frondeur des créateurs de la série.

Si la série de Jannin et Liberski tourne en dérision les contes pour enfants, *Robert contre Dracula* et *Robert contre la créature du lac de la vase molle* recyclent plutôt le fond de commerce du récit d'épouvante et dans une moindre mesure de la bleuette sentimentale. Ces deux livres dessinés par Hanze et scénarisés par Cornette, toujours chez Casterman, fonctionnent selon un schéma analogue. Un être monstrueux terrorise la petite contrée de Rochemou. Robert et Janet enquêtent et découvrent *in fine* que le dit monstre n'est rien d'autre qu'un bon bougre. Ce qui donne droit à des situations franchement hilarantes. On ne citera ici que le passage où Shelley, la jolie fiancée du maître nageur, s'amourache de la créature verdâtre et gluante qui l'a pourtant enlevée... La série possède de nombreux atouts susceptibles de séduire les jeunes lecteurs : une narration extrêmement fluide qui ne craint pourtant pas l'usage de l'ellipse, de grandes cases d'une parfaite lisibilité qui s'enchaînent sur un rythme très enlevé, lequel n'est pas sans rappeler celui d'un dessin animé.
Bien que cela ne diminue en rien leurs qualités intrinsèques, force est de reconnaître que tous les dessinateurs évoqués ci-dessus sont les héritiers d'une tradition graphique que l'on nomme commodément l'école franco-belge. D'autre part, leurs créations demeurent inscrites dans des schémas classiques : il s'agit à chaque fois de séries avec des personnages récurrents, des albums de 22 x 30 cm, comptant 44 planches en couleurs. Plus encore que lorsqu'elle s'adresse aux adultes, la bande dessinée pour enfants reste engoncée dans d'immuables carcans. Dès lors, il est réjouissant de voir les éditions Delcourt proposer, depuis deux ans, des albums qui s'écartent de ces standards. Sous le même label jeunesse sont regroupés des albums au format et à la pagination variable. À côté des séries « à héros » (la reprise des remarquables *Jojo et Paco* d'Isabelle Wilsdorf, exemple rare d'une bande dessinée accessible aux très jeunes enfants, dès lors qu'ils ont acquis la maîtrise de la lecture), on trouve des ouvrages isolés (dont le délicieux *Catastrophe au pays du Père Noël* de Frank Le Gall).

Comme on peut s'en douter, les deux tomes de *Toto l'ornithorynque* (chez Delcourt, donc) ont pour cadre l'Australie. Avec ses amis Wawa, le koala, Chichi, l'échidné, Riri, la chauve-souris et Fafa, le phalanger, Toto vit de multiples péripéties : recevoir d'un vieux womba des écorces magiques, voyager sur une nappe de brouillard, affronter un énorme crocodile, côtoyer de bien étranges créatures, déjouer des sortilèges...
Tout ceci s'apparente à une quête initiatique qui contient bon nombre des habituels ingrédients du conte de fées. Pourtant Eric Omond (scénario) et Yoann (dessin) ne versent jamais dans la mièvrerie (la scène où Toto et Wawa découvrent les restes à moitié consommés d'un repas de carnivore constitue à elle seule un beau morceau de cruauté) et adoptent un regard distancié vis-à-vis des péripéties qui sont relatées. Ce qui ne les empêche pas d'appuyer sur la corde sensible, d'amener le lecteur, comme dans tout conte qui se respecte, à s'émerveiller. Si le but est atteint, c'est, pour une bonne part, grâce au dessin réalisé, fait rare dans la BD pour enfants, en couleur directe. Ce qui nous vaut un festival de coloris chatoyants, chaque vignette étant à elle seule un petit tableau (on notera, par exemple, deux planches étonnantes où, à la faveur du songe de Toto, Yoann adopte le style des peintures aborigènes). Ceci est d'autant plus remarquable que ce graphisme luxuriant ne contrarie nullement la lisibilité. Les éléments de la narration s'enchaînent harmonieusement, les auteurs ayant évité un écueil trop fréquent : aligner de beaux dessins qui ne racontent pas grand chose.
Si cet album se différencie nettement du reste de la production, c'est peut-être, en partie, parce que Yoann à d'abord œuvré dans l'illustration. Une visite dans une librairie pour enfants bien fournie suffit pour s'en convaincre : la bande dessinée accuse un retard notable sur les livres illustrés. Ceux-ci (voir notamment la production d'éditeurs tels que Circonflexe, l'École des loisirs, Albin Michel jeunesse ou les éditions du Rouergue) offrent un choix de thèmes très variés, souvent en lien direct avec les réalités de notre époque. Mais l'éclectisme est également de rigueur du point de vue graphique : on y passe du noir et blanc à la couleur, du photoréalisme à la schématisation extrême, du constructivisme à l'expressionnisme, de la peinture à l'huile au dessin assisté par ordinateur... N'est-il pas symptomatique de voir un nombre croissant de dessinateurs « pour adultes » parmi les plus talentueux (Baudoin, Joos, Schuiten, Heitz, Rochette, Gerner, Mattotti, Spiegelman...) choisir, dès lors qu'il s'agit de s'adresser à de très jeunes lecteurs, l'illustration plutôt que la bande dessinée ?
Certes, on ne peut que se réjouir de voir ces auteurs aborder, le plus souvent avec bonheur, d'autres formes d'expression. Cependant cette situation paradoxale a de quoi laisser songeur. S'agit-il, uniquement, d'un choix délibéré ou n'est-ce pas là l'effet de la politique frileuse d'éditeurs traditionnels ? L'enjeu est de taille et déborde largement le cadre des publications destinées à la jeunesse. Face au conservatisme ambiant, il est urgent que se développe une bande dessinée pour enfants de qualité, aussi variée que possible dans ses thèmes, ses modes de narration et ses partis pris esthétiques. C'est alors que pourra émerger une nouvelle génération de lecteurs adultes plus critique, plus curieuse, plus exigeante.

Erwin Dejasse

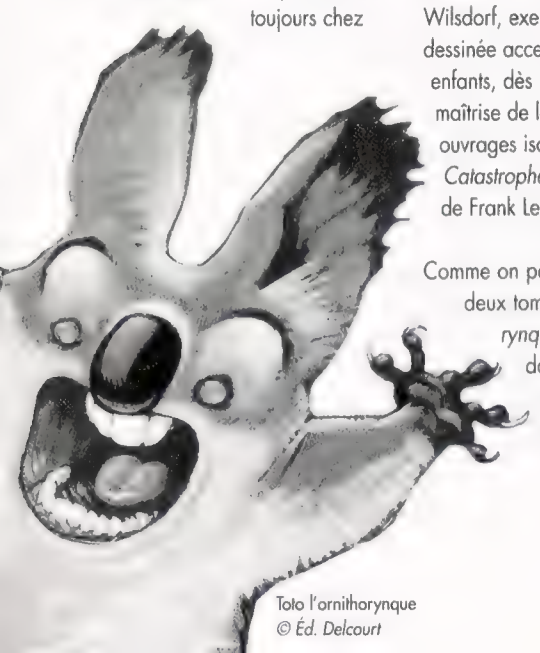
André Geerts
Jojo, T. 8 : Monsieur Je-sais-tout
Éd. Dupuis.

Bailly, Mathy et Lapière
Ludo, T. 1 : Tranches de quartier
Éd. Dupuis.

Yoann et Éric Omond
Toto l'ornithorynque
Éd. Delcourt.

Jannin et Liberski
Les aventures de petit Jules et pépé Jules
Éd. Casterman.

Hanze et Cornette
Robert contre Dracula
Robert contre la créature du lac de vase molle
Éd. Casterman.



Toto l'ornithorynque
© Éd. Delcourt

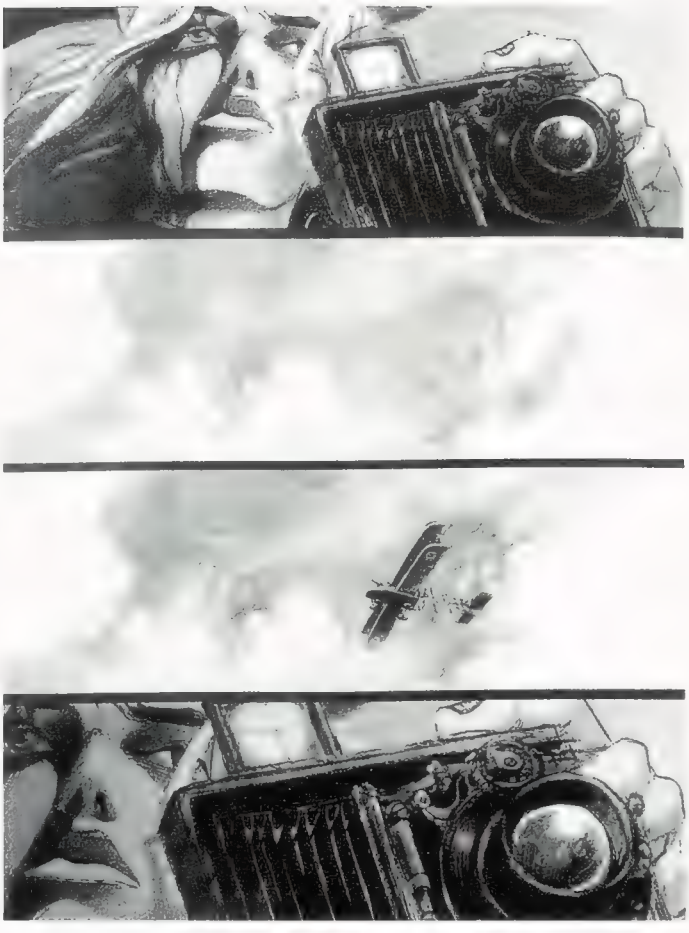
L'ère du montage

La parution, à peu d'intervalle, du *Sommeil du monstre* de Bilal et du premier tome des *Mémoires du XX^e ciel* de Yslaire n'est due qu'au hasard du calendrier éditorial. Signés d'auteurs dont la réputation n'est plus à faire, les deux albums étaient attendus ; ils inaugurent chacun une nouvelle trilogie, dont la publication étalée enjambera le passage du siècle. La lecture des deux ouvrages, et tout autant les déclarations de leurs créateurs respectifs, révèlent, par-delà ces coïncidences strictement conjoncturelles, un réseau d'affinités plus décisives, tant thématiques que méthodologiques et donc, ultimement, artistiques. On peut, je crois bien — quel que soit le degré de réussite que l'on se plaira à leur reconnaître — les considérer comme des témoignages convergents d'une évolution dans la conception même de l'art de la bande dessinée.

La mémoire est le thème central de l'un et l'autre album. Tous deux s'inscrivent ainsi dans le tropisme particulier aux dernières années du siècle, période propice aux bilans et aux récapitulations. Chez Yslaire, la psychanalyste Eva Stern reçoit, par l'intermédiaire du web, des séries d'images envoyées anonymement. Il s'agit de photos, généralement retouchées, quelques-unes célèbres, qui composent une sorte de reportage kaléidoscopique et rétrospectif sur les événements majeurs du siècle, c'est-à-dire, principalement, ses épisodes tragiques : guerres, massacres, génocides, déportations. Bilal a choisi, quant à lui, une approche plus sélective de l'horreur : il concentre son propos sur le drame de l'ex-Yougoslavie (nul n'ignore qu'il a des raisons biographiques d'y être plus particulièrement sensible). Mais Sarajevo vaut ici, comme les tranchées de Tardi, comme symbole de toutes les horreurs, de tous les charniers des temps modernes[1]. Doué d'une mémoire phénoménale, Nike Hatzfeld, le héros de Bilal, se souvient des premiers jours de son existence. Au fil des pages, il remonte de plus en plus près de l'instant de sa naissance, de J 18 à J 1, et finit par se remémorer les circonstances exactes qui ont fait de lui un orphelin : « Celui qui court et me porte est mon père, et celle que je n'entendrai plus jamais était ma mère... Un coup de feu dans Sniper Alley, et c'est la chute... » À la différence d'Yslaire, toutefois, Bilal a préféré ne pas mettre d'image sur les événements dramatiques qu'il convoque : seuls les mots serviront de support à l'évocation — le *I remember* de Hatzfeld résonnant comme un écho explicite et tragique des *Je me souviens* de Perec.

Le Sommeil du monstre est une œuvre de science-fiction. Aussi Bilal projette-t-il dans un futur proche (l'an 2026) les périls qui sont ceux d'aujourd'hui, la distance temporelle autorisant ce qu'il sied d'extrapolation romanesque. Bricolages génétiques, sectes, ordre moral sont au rendez-vous d'une intrigue que hante avant toute autre chose le spectre de la guerre. Génie du mal, savant fou manipulant une internationale obscurantiste pour servir ses ambitions personnelles, la figure la plus étonnante (et réussie) de l'œuvre ne porte-t-elle pas le nom de Dr Warhole ? Les corps nus exhibés dans une paleur cadavérique aux pages 46 et 47 ne ressuscitent-ils pas les douloureux fantômes des camps de la mort ?

Au cœur de chacun des deux livres se trouve aussi une interrogation sur l'identité. Celle d'Hatzfeld, qui cherche à percer le mystère de son ascendance, et qui — scène récurrente chez Bilal — se trouvera confronté à son double, mais aussi bien celle de Warhole, dont le corps envahi par les prothèses a fait l'objet de réplications, ce qui lui permet d'entretenir une prudente confusion entre l'original et ses doubles. De même, chez Yslaire, le doute s'installe quant au sort de Frank, le frère d'Eva Stern. Est-il mort en 1917 sur le champ de bataille d'Isonzo ? Ou bien a-t-il déserté et fait croire à son décès ? Dans cette seconde hypothèse, se pourrait-il qu'il fût encore vivant ? L'inscription testamentaire laissée sur une photographie : *Ich bin ewig* (« je suis éternel ») encourage toutes les spéculations.



Yslaire © Delcourt

Le jeu avec les identités concerne jusqu'à l'auteur des *Mémoires du XX^e ciel* lui-même, impliqué dans le récit (même si sa présence dans ce premier volume est plus allusive que réelle) sous le masque du peintre Werner Ysler, socialiste et apatride. On retiendra moins le jeu de mots, qui fait affleurer Whistler sous W. Ysler, que le prolongement d'une stratégie de dérive onomastique commencée avec la métamorphose d'Hislaire en Yslaire, lors de la création de *Sambre*. On n'oubliera pas non plus que dans cette dernière série apparaissait déjà un personnage de peintre, dont le prénom, Egon, laissait entrevoir qu'il lui appartenait de représenter l'*Ego* du créateur.

Les affinités thématiques entre les œuvres de Bilal et d'Yslaire ne s'arrêtent pas là. Elle partagent en effet une même obsession de la verticalité, une identique aspiration à l'envol. Verticalité des vues aériennes de New York, de Paris et de Sarajevo dans *Le Sommeil du monstre*, avec explicite emprunt à Mézières des taxis volants rendus fameux par le film de Besson *Le Cinquième élément*. Mais je pense plus précisément à la scène (pages 51-52) où un vieil homme de 102 ans convainc sa fille de le laisser quitter le monde des hommes en s'élevant jusqu'aux confins de l'atmosphère terrestre grâce à son « ascenseur des étoiles ». Une fin qui le rapproche des anges mis en scène par Yslaire, et qui paraît même illustrer littéralement l'énigmatique formule prêtée au personnage de Frank : « Pour survivre il faudra s'envoler ».

Eva Stern et Nike Hatzfeld ne sont pas seulement les protagonistes des deux albums, ils en sont aussi les narrateurs respectifs. Les textes qui leur sont attribués s'inscrivent, identiquement, en lettres typographiques blanches sur fond noir. Ce n'est pas le seul procédé qui rapproche, visuellement, les deux albums. Bilal et Yslaire partagent le même goût des images peu nombreuses (guère plus

de quatre ou cinq vignettes par planche) et des écrans larges (la proportion d'images-bandeaux est inhabituellement élevée) ; ils cultivent aussi, l'un et l'autre, une esthétique plus picturale que strictement graphique, une même recherche de la sensualité.

Yslaire explique qu'aux images reçues via Internet, Eva Stern va « ajouter des mots et en faire un scénario ». Et de remarquer que cette démarche « inverse le processus traditionnel du récit en bande dessinée, où on crée d'abord le scénario, puis les dessins[2] ». Le commentaire ne s'applique pas seulement à la tentative d'Eva Stern, mais à la méthode suivie par Yslaire lui-même, aussi bien que par Bilal. Je ne dispose pas d'informations suffisantes pour éclairer la genèse de leurs scénarios respectifs. Mais l'un et l'autre ont en tout cas bouleversé le processus habituel de création d'une bande dessinée, en y introduisant l'art du montage, c'est-à-dire de l'assemblage d'images préexistantes.

C'est par abus de langage que le terme de montage est quelquefois appliqué à la bande dessinée (quand il faudrait parler, soit de découpage, soit de mise en page). Emprunté au lexique du 7e art, le terme n'a pas de réalité dans la bande dessinée traditionnelle. En effet, le montage constitue, au cinéma, une opération postérieure au tournage ; il consiste en une intervention sur un matériau déjà élaboré. Or le dessinateur de BD ne commence pas, lui, par se constituer un stock d'images entre lesquelles il effectuerait ensuite un tri et pour lesquelles il chercherait, par tâtonnements et approximations, le meilleur ordonnancement possible au sein de l'album. Il dessine une planche après l'autre, l'exécution graphique s'accommodant d'une mise en page déjà déterminée. Aussi chaque vignette occupe-t-elle, dès sa conception, une place précise dans la page et dans le récit.

Yslaire et Bilal ont rompu avec cette façon de faire, inventant, chacun de son côté, ce qu'il pourrait en être d'un art du montage spécifique à la bande dessinée. En effet, tous deux ont d'abord réalisé l'ensemble des images destinées à s'intégrer dans leurs albums respectifs comme des œuvres séparées, exécutées sur des supports distincts. Yslaire les a présentées, au fur et à mesure de leur élaboration, sur son site web (www.yslaire.be). Images dessinées puis scannées, et retravaillées à l'aide du logiciel Photoshop. Bilal, lui, a fait le choix d'exposer 99 d'entre elles, encadrées comme autant de tableaux, à la Galerie Christian Desbois, à Paris. (On peut aussi les contempler sur la plage multimédia du CD proposant la « bande originale » du *Sommeil du monstre* - VER 492675 6 -, où elles se donnent à apprécier sous deux modes distincts, le mode *calque* présentant l'esquisse et le mode *dessin* affichant l'image finale, en couleurs.) Si la façon de les divulguer diffère, les deux artistes ont donc accompli un geste identique, consistant à doter leurs images d'une existence autonome. Dès lors, l'album qu'ils nous donnent à lire, même s'il n'est porteur, en lui-même, d'aucune interactivité, nous apparaît comme l'un des assemblages possibles entre ces images, et non plus nécessairement comme la configuration idéale, nécessaire, exclusive.

La méthode renvoie les solutions narratives adoptées par les auteurs à leur contingence, chaque lecteur étant libre de rêver à d'autres scénarios possibles. Dans les *Mémoires du XXe ciel*, l'analogie est suggérée entre les liens qu'instaure l'hypertexte et les associations libres de la psychanalyse.

Cette possibilité de montages alternatifs reste-t-elle toute théorique ? Yslaire le constate avec regret. « J'ai donné au visiteur [de mon site] la possibilité de mettre ses propres mots, d'assembler les images et de faire son scénario... (...) Ce potentiel n'a pas été exploité, je n'ai pas encore rencontré une seule personne qui assemble les images différemment. Les gens veulent qu'on leur raconte une histoire... [3] »

Il reste qu'à l'heure du multimédia, deux auteurs majeurs de la bande dessinée contemporaine indiquent, à travers deux œuvres également ambitieuses et étrangement apparentées, la possibilité d'une ère nouvelle pour le 9e Art : celle du montage.

Thierry Groensteen

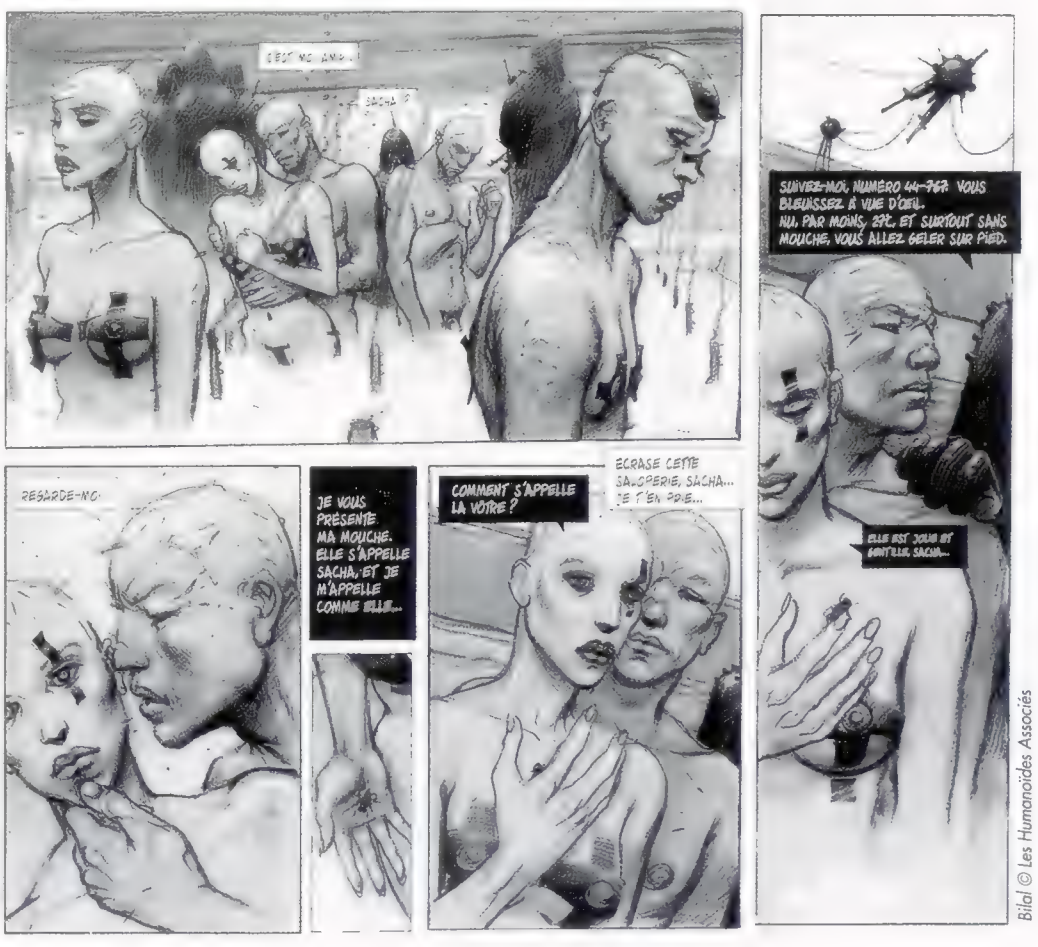
Enki Bilal,
Le Sommeil du monstre,
Les Humanoïdes Associés,
70 p. couleur, 89 F.

Yslaire,
Mémoires du XXe ciel, I : ***98***,
Delcourt, 58 pages couleur, 78 F.

Sur ce sujet, Willem a signé un dessin synthétique et définitif, sous la forme d'un « grand jeu de l'été » cruellement parodique intitulé *Sortir vivant du XXe siècle*. Cette image atroce, qui aurait sa place dans les livres d'Histoire, figure dans l'anthologie des travaux du génie hollandais récemment publié par Jean-Pierre Faur : *Deadlines, des 60's aux 90's*

[2] *Cf.* l'entretien paru dans "Bo Doï" n° 14, page 37.

[3] *Id.*, p. 38.



Bilal © Les Humanoïdes Associés

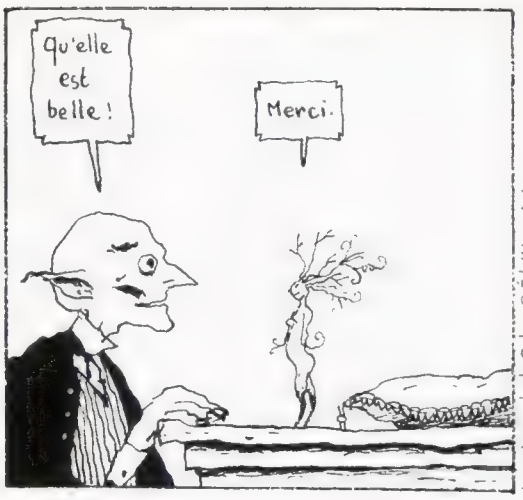
A Sfar is born !

Joann Sfar, c'est Janus, l'ancienne divinité romaine au regard tourné dans tous les sens à la fois. Sfar est hétéroclite et intemporel : il connaît personnellement le Comte de Saint-Germain, il a salué le Golem et a appris à récolter la mandragore au pied des gibets, il a été initié à la magie sexuelle par Crowley lui-même et il a entretenu une correspondance avec Lovecraft. Sfar a défait des complots qui menaçaient le monde civilisé et traqué des sociétés occultes aux quatre coins de la planète, y compris à Villefranche-sur-Mer. Il a navigué à 20 000 lieues sous les mers à bord du Narval, ancienne propriété du diabolique Fu-Manchu. On l'a vu participer à la traversée de la commune libre de la Butte Montmartre à la nage, porté à dos d'homme dans une baignoire, à moins que ce ne soit dans un bocal à poisson. Car Sfar a été l'ami des Hydropathes et des Néphélobates, il a fréquenté les Décadents, les peintres bohèmes Chagall, Pascin, Soutine. À lui seul, le carnet d'adresses de Sfar est une encyclopédie recensant les mystiques, les dragons, les gloutons, les goinfres, les gnomes, les incubes et les succubes qui ont croisé sa route.

Mais peut-être s'agit-il d'un autre, un Sfar rêvé par Joann Sfar, jeune auteur de bande dessinée fécond, tour à tour dessinateur et scénariste, dont les histoires prolongeraient la lecture fascinée des feuilletonistes du XIX[e] siècle, des classiques du genre fantastique et policier ou des récits de Tolkien, et mêleraient joyeusement les traditions ésotériques, l'humour fin-de-siècle, la richesse et l'inventivité langagières de Rabelais ou de Jarry, à la *Guerre des étoiles*, au *B Movie* et aux séries TV ? À la manière des enfants qui jouent avec le plus grand sérieux à inventer des scénarios fabuleux, dans lesquels les références et les registres se bousculent allègrement, tout en veillant à ce que la catharsis héroïque ne congédie jamais le pragmatisme narratif. Tout le sel des nombreux ouvrages de Sfar qui ont ponctué l'année 1998, dont quelques petits chefs-d'œuvre d'humour, provient en effet de ce que, tout en accumulant, en détournant ou en confrontant quantité de références et de topiques, Sfar s'applique, avec l'assurance imperturbable des enfants qui racontent, à maintenir toute la cohérence interne de ses univers à géométrie variable.

Qu'on en juge avec le débridé *Paris-Londres*, qui laisse d'abord penser à un exercice d'improvisation, hommage aux feuilletons de Ponson du Terrail et de Gustave Le Rouge. Peter Crow et son compagnon Ossour Hyrsidoux devisent tranquillement sur le ponton du Paris-Londres qui effectue la traversée de la Manche, jusqu'au moment où ils décident d'aller délivrer le fakir Giant Pacha, qui croupit à fond de cale. Le boa de ce dernier avale Crow et Pacha et leur permet de quitter discrètement le paquebot pour rejoindre un submersible qui les attend dans les profondeurs. Tout cela entre dans un plan destiné à déjouer les manœuvres du Doktor Krupp, qui a embarqué à bord du Paris-Londres avec ses 200 clones et ses 800 femmes pour aller capturer le monstre du Loch-Ness qu'il veut relâcher dans un lac en pleine Bavière afin de relancer l'activité touristique dans cette région. Mais voilà que dans leur précipitation Crow et Pacha oublient Ossour sur le Paris-Londres, l'abandonnant aux mains de sbires reptiliens et de concubines débordantes de passion.
Heureusement, trois rabbi mexicains volent au secours du brave homme ! Aussi absurde que puisse paraître ce récit conduit au fil du crayon, il répond en tous points à l'économie habituelle du feuilleton : Sfar n'oublie jamais de justifier toutes les apparitions, les actes des uns et des autres. Son récit se présente comme une concaténation de phases émotionnelles fortes et de hasards s'enflant graduellement en coups de théâtre. Sfar exagère la mécanique qui gouverne le feuilleton dans une surenchère délectable.
C'est à cette pratique hyperbolique de l'exercice de style que l'on rattachera le réjouissant diptyque *Petrus Barbygère* réédité cette année en un seul volume. Les auteurs — le scénario est de Pierre Dubois — s'appuient sur une trame liminaire, celle du récit légendaire : Petrus Barbygère l'elficologue se lance à la poursuite du sadique Reddy Scarlett, qui a enlevé les elfes. La poursuite met en scène des figures mythiques tel le Hollandais volant et son vaisseau fantôme ou le Kraken et bien d'autres personnages dont l'onomastique doit autant aux religions qu'au fantastique et à la philosophie (Zoroastre, Bergson, Spinoza...). Tout ce beau monde s'empoigne dans d'homériques affrontements, s'exprime volontiers avec lyrisme dans une langue surannée, un délicieux style fleuri fourré de mots oubliés ou savamment forgés (on s'évertue à lypémariser sur l'asthénie d'un décapode). On apprécie particulièrement dans *Petrus Barbygère* la cocasserie des disputes entre Barbygère et le Hollandais volant, l'accumulation des péripéties démentielles, comme la scène d'amour entre Barbygère et la figure de proue de son navire, ainsi que les trouvailles graphiques de Sfar et son travail en couleur directe, notamment sa restitution de l'antre de Reddy Scarlett traitée à la manière de Jérôme Bosch.
Les excès de *Petrus Barbygère* illustrent parfaitement la définition de la tragédie donnée par un personnage dans *Paris-Londres* : on y oscille constamment entre « le drame cosmique et la médiocrité tribale ».
Pas de demi-mesure !
Sentiment éprouvé également à la lecture de *Donjon* écrit et dessiné en collaboration avec Lewis Trondheim (la rencontre de ces deux auteurs « travaillés » par l'imaginaire enfantin était inévitable). La série moque un genre qui avec le temps s'est extrêmement codifié : l'Héroïc-Fantasy. Plus précisément, c'est un de ses dérivés qui est pris pour cible, le jeu de rôles « Donjons & dragons », dans lequel invariablement le joueur doit investir un donjon inexpugnable. La formidable idée des auteurs, déjà partiellement exploitée dans une autre série — *Troll*, dont Sfar écrit le scénario

Petrus Barbygère, *Dubois et Sfar © Éd. Delcourt*



Le petit monde du Golem © Éd. L'Association

avec Morvan —, c'est d'imaginer qu'il existe véritablement un univers dans lequel l'organisation de la société est calquée sur le principe du jeu : les dragons et autres trolls abominables y gagnent leur vie à effrayer des aventuriers qui, à l'heure syndicale, se risquent dans le donjon pour y trouver fortune. Par l'entremise d'un personnage en contre-emploi, le Duc Herbert de Vaucanson, canard de son état et gardien du donjon par erreur, Sfar et Trondheim caricaturent les poncifs du genre que sont l'initiation et les affrontements. Comme les héros des « Donjons & dragons », Herbert le couard devra accomplir un certain nombre de hauts faits « avec les doigts nus de [ses] mains nues » avant de se voir délivrer la qualité de « roi de la bagarre ».

Si l'un des ressorts comiques de Sfar consiste à accentuer jusqu'au délire des phénomènes anodins ou à souligner d'un trait énorme ce qui ne s'aperçoit plus à l'œil nu, il sait aussi, pour des effets comparables, rendre banal ce qui ressortit habituellement du régime de l'extraordinaire. Ainsi, dans *Le petit monde du Golem*, un recueil d'histoires publiées initialement entre 1993 et 1996 dans les revues "Lapin" et "Le Cheval sans tête", le mouvement est presque inverse de celui de *Donjon* ou de *Paris-Londres*. L'auteur entreprend une revisitation parodique des mythes du vampirisme et de la Kabbale (l'ésotérisme juif), dont celui du terrifiant Golem, cet être artificiel immortalisé par le roman de Gustav Meyrinck. Mais ici toute dimension inquiétante est évacuée : ces personnages qui hantent habituellement les cauchemars vivent ensemble quelque part en Lituanie, terre d'élection de ce légendaire, et ont bien du mal à se conformer à leurs modèles littéraires. Le Golem de Sfar est un gentil balourd encombrant, la mandragore est un peu volage et l'arbre anthropomorphe est un bourreau des cœurs ; quant au vampire, Fernand, c'est un humaniste en mal d'affection qui ne suce le sang que par nécessité et encore, celui de bêtes insignifiantes comme les policiers et les chiens.

La représentation de ces histoires, à l'aide d'un trait plein d'aspérités, sombre, qui n'est pas sans évoquer l'expressionnisme de Soutine, est déchargée de la violence hallucinée du peintre lituanien — qui tient son propre rôle dans cette histoire — par le relâchement et l'ondoiement des lignes, jusqu'à la caricature. Un monde cohérent dans sa loufoquerie et proche de l'univers de la famille Addams autant que du vaudeville, dans lequel s'ébattent quelques êtres humains « normaux » dont le couple formé par Michel Douffon et son ami Vincent Erhenstein, personnage qui accuse quelque ressemblance avec Franz Kafka.

La référence à l'écrivain tchèque n'étonne guère : les univers de Sfar semblent toujours plantés à la croisée d'un absurde faussement désespéré et du *nonsense* anglo-saxon. Ce dernier imprime sa marque à *La fille du professeur*, par exemple. Une comédie écrite pour le talentueux dessinateur Emmanuel Guibert et justement récompensée en 1998 par l'Alph'art « coup de cœur » et le prix René Goscinny. Sfar emprunte cette fois au feuilleton sentimental populaire et aux classiques du récit surnaturel la matière d'une histoire d'amour et d'aventures, celle d'un couple que tout sépare : Liliane, jeune femme romantique et fille unique d'un éminent égyptologue du British Museum, aime Imhotep, un homme déjà plus que mûr puisqu'il accuse l'âge respectable de 3000 ans ! En effet, Imhotep IV est une momie rapportée d'Egypte par Sir Bowell, le père de Liliane, et qui est revenue d'entre les morts. Comment, par quel miracle ? Nous n'en savons rien, l'auteur n'éprouve nullement le besoin de rationaliser le phénomène qui entre de fait dans l'ordre des choses et dont personne n'a l'air de s'émouvoir. Les bandelettes à peine dissimulées sous un frac et un haut de forme, Imhotep se promène dans les rues du Londres victorien au bras de Liliane, lui déclare sa flamme avant de l'enlever au nez et à la barbe de son père qui, pour le coup, manque bien de perdre le flegme qui sied d'ordinaire à tout sujet de sa Gracieuse Majesté. Tout cela fonctionne drôlement parce que l'auteur plaque les clichés fatigués du roman sentimental, son psychologisme de bas étage et les poncifs relatifs à l'inflexible caractère des Anglais sur un récit d'aventures fantastiques. Ce principe lui permet d'aligner sans pesanteur les gags les plus déconcertants et les dialogues à double sens, selon l'implacable logique de l'absurde, jusque dans les détails prosaïques, comme cette séquence où après avoir été sevrée de tous aliments depuis 30 siècles, la momie s'enivre d'une simple tasse de thé… anglais *of course* !

Venu de ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'édition indépendante, Sfar, qui collabore à la revue "Lapin" de l'Association depuis le cinquième numéro (on peut y suivre sa surprenante chronique des turpitudes de la bohème parisienne des années 20 à travers le récit de la vie du peintre Jules Pascin), se révèle aujourd'hui à un public plus large, grâce notamment à *La fille du professeur* et à *Donjon*. Mais il n'aura pas fallu attendre 1998 pour que se constitue un cercle de fidèles prêts à partir pour Sirius ou toute autre destination pourvu que ce soit au côté de Sfar.

Sans aller aussi loin, il leur est désormais possible de s'embarquer pour « Le petit monde de Joann Sfar », le site monographique de l'auteur sur Internet. Richement enluminé, ce site convivial complète plaisamment les créations sur papier et regorge d'informations sur la vie intime de l'auteur, sur les séries en cours et les projets pour les mille ans à venir. Les fées n'ont pas fini de féeriser, les elfes d'elfiriser et les lutins de lutiner !

Jean-Philippe Martin

La fille du professeur,
avec Emmanuel Guibert,
collection "Humour Libre",
Éd. Dupuis, octobre 1997. 69 F.

Troll 2 - Le Donjon du dragon,
avec O.G. Boiscommun
et J.-D. Morvan, collection "Terres de légendes", Éd. Delcourt, janvier 1998.

Paris-Londres,
Joann Sfar, collection "Roman BD",
Éd. Dargaud, février 1998. 95 F.

Petrus Barbygère - L'intégrale,
avec Pierre Dubois, collection "Terres de légendes", Delcourt, 1998. 139 F.

Le petit monde du Golem,
Joann Sfar, Éd. L'Association,
juin 1998. 69 F.

Donjon 1- Cœur de canard
Donjon 2 - Le roi de la bagarre, avec Lewis Trondheim,
Collection "Humour de rire",
Éd. Delcourt, novembre 1998.

Pascin,
Joann Sfar, in "Lapin" n°15, 16, 18, 19 et 20, Éd. L'Association.

Site Internet :
Le petit monde de Joann Sfar,
http://www.pastis.org/joann/Publications.html

Vincent Vanoli ou l'art des catastrophes

La Comète, de Vincent Vanoli, est paru au printemps 98 chez 6 Pieds Sous Terre. Vanoli y renoue, par-delà les planches plus introspectives qu'il publie régulièrement dans "Lapin" depuis 1993, avec une thématique qu'il avait commencé à explorer dès son premier ouvrage (*Jean-Pierre*, publié par Futuropolis dans la Collection "X" en 1989). *La Comète* est l'occasion de reprendre et de développer, dans un style graphique de plus en plus maîtrisé, l'exploration des métamorphoses de l'humanité. Dans *Jean-Pierre*, des champignons minuscules qui poussaient sur la tête du héros traduisaient matériellement ses angoisses, ses doutes, ses rêves. À travers ses champignons, Jean-Pierre allait se promener aux frontières de l'humanité — et n'en revenait pas. Dans *La Comète*, c'est l'humanité toute entière qui y reste. La catastrophe naturelle (la collision de la Terre avec une gigantesque comète) est l'occasion de déterrer les pulsions les plus noires des hommes ; mais il s'agit cette fois pour Vanoli de mêler intimement les passions publiques aux passions privées.
On suit ainsi d'une part un groupe de révolutionnaires ouvriéristes acharnés à libérer une humanité condamnée, et d'autre part un gouvernement poussiéreux et inconscient s'accrochant dans des spasmes sanguinaires à une puissance et un ordre qui ne signifieront bientôt plus rien. Les premiers ont beau rêver d'une humanité régénérée par la catastrophe (« Des véhicules publics seront à la disposition de tous, y 'aura plein de choses vachement bien, la seule beauté sera une beauté intérieure »), c'est pourtant à l'animalité la plus vile que la comète ramène les hommes (« Nous nous remettons à prier et ensuite à marcher à quatre pattes puis à nous mordre, à nous entredévorer pour nous enfuir. Nous avons cru pouvoir nous libérer et voilà nos racines animales qui resurgissent »).
Ainsi, dans les convulsions de la nature et de la politique, c'est au-delà ou en-decà de l'humain que se débattent les personnages de Vanoli. Son trait noir, convulsif, irréaliste au possible et pourtant si fidèle fait ici merveille : il représente plastiquement les métamorphoses des hommes, il étale leurs passions sur les visages, les paysages, les gestes qu'il dessine. De ce Big Crunch final sortira peut-être une autre humanité ? Non. Le seul survivant, ce sera le professeur Bronstein, qui s'enferme dans un bunker étanche en compagnie de trente-deux magnifiques créatures pour repeupler la Terre à son image après la catastrophe. Ce pessimisme final contraste crûment avec la sérénité presqu'orientale qui concluait *Simplismus* (L'Association, 1995) ou *Le Bon Endroit* (L'Association, 1997). C'est peut-être que *La Comète*, pour la première fois, va au bout de la logique « vanolienne », et explore entièrement l'analogie entre les frénésies humaines et les soubresauts du dessin qui mime la nature : malgré l'humour acide de Vincent Vanoli, on sait désormais que l'apocalypse finira mal.

Laurent Gerbier

Vanoli,
La Comète,
6 Pieds Sous Terre éd.,
collection "Plantigrade",
74 p., 69 F.

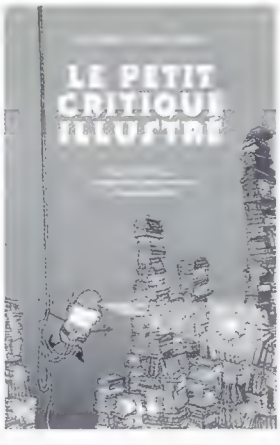
PLG

LE PETIT CRITIQUE ILLUSTRÉ

Guide des Ouvrages de Langue Française consacrés à la Bande Dessinée

Par HARRY MORGAN et MANUEL HIRTZ

196 PAGES



120 Francs

Couverture et illustrations de Lewis trondheim

BON DE COMMANDE

(à renvoyer aux éditions PLG - B.P. 94 - 92123 Montrouge Cedex)

Je commande : ..... ex. du Petit Critique Illustré X 120 F = ...F

(frais de port compris)

Nom:..... Prénom : .....

Adresse:.....

.....

Code postal : ..... Ville : ..... Pays : .....

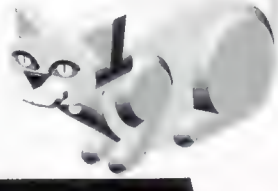
Règlement par chèque bancaire à l'ordre de PLG - Je désire recevoir une facture acquittée OUI - NON

«Quand vous lisez, vous ne bégayez pas.»

Bande dessinée, Poésie et Rock and Roll !

Soudain, voici une équipe qui s'amuse avec la BD et ses images. Les éditions Tartamudo produisent des albums (Jeunesse et BD) cartonnés en couleur, à des prix très raisonnables, que vous allez enfin lire, aimer et offrir ! Fichtre ! notre pari est ambitieux : les tirages étant limités à 3000 exemplaires, y en aura-t-il pour tout le monde ?

Trois titres sont parus : «La Vie Privée des Monstres» et «Aujourd'hui Promotion» Albums Jeunesse 69F, «Salsero et Hollywood-land» BD 69f.



Tartamudo EDITIONS

BP 35 - 94230 CACHAN - Tél & Fax : 01 45 47 07 18

Mattotti et les poids de la grâce

« Cette histoire dessinée à coups de griffes, d'épines, de gribouillis... », nous dit Mattotti en préambule ; il revendique là quelque chose qui saute aux yeux dès la première ouverture du livre. Par la violence du trait, par sa profondeur et la variété de ses valeurs aux dynamiques larges servies par une maîtrise parfaite et une qualité d'impression « stéréographique » qui souligne les reliefs et distingue les plans — une façon de profondeur de champ —, Mattotti creuse la feuille blanche comme jamais, la stigmatise, lui qui n'a pas son pareil pour en utiliser, sans avoir l'air d'y toucher, la superficie avec un minimum de traits graciles — sa ligne frêle — aux perspectives choisies. Pour *L'Homme à la fenêtre*, il écrivait : « je m'aperçois que le papier ne réfléchit pas ; il absorbe. (...) À vous de trouver l'illumination dans cette surface de papier blanc. » Mattotti retrouve ce (son) trait quand il le faut, comme un pianissimo, dans la scène paisible du couvent quand il dessine le voile d'une religieuse. Pour décrire la vie de ce héros, « une forêt de barbelés aride et confuse », qu'il conte avec l'écrivain Claudio Piersanti, Mattotti invente donc « le trait barbelé » ; sans hésitation il bouleverse, il sature, il rature, d'une plume aiguë convoquée pour cette histoire propre, sans ironie, ni emphase, ni sulpicianisme, évitant les écueils du misérabilisme qu'une telle accumulation de malheurs pourrait provoquer, au risque de rendre le propos ridicule. Les auteurs revendiquent le droit à la gravité qui sied à la tragédie. D'ailleurs, le ton de l'histoire est tempéré par le récit à la première personne du héros qui répondra : « Quelle importance ? » à la question finale : « C'est vraiment vrai ? » Il s'agit, là aussi, d'y croire — ou non —, une sorte de clin d'œil des auteurs aux lecteurs, une question de confiance. Un pari. Par paresse, on attribue souvent à Mattotti un caractère de séducteur, du fait de la chatoyance de ses couleurs, comme pour oublier que, même dans ses dessins de mode, Mattotti reste grave ; le recueil récent de ses illustrations littéraires pour "Le Monde" le montre à l'envi. Les couleurs, si parfois elles distancent l'angoisse, ne la masquent pas ; elles lui donnent des atours agréables mais leur rhétorique est sans ambiguïté. Depuis *Feux* nous savons avec quelle science il colore les cauchemars. Souvenons-nous aussi d'*Incidents*, œuvre annonciatrice d'un auteur de 25 ans, où la grisaille — bien sûr plus maladroite — était déjà traitée comme une couleur, comme l'unique couleur possible, avec une philosophie et une esthétique proche de celles de Muñoz et néanmoins déjà particulières.

Il s'agit d'exprimer au mieux la compassion pour un pauvre hère sans ligne de vie (même si, selon Claudio Magris, la compassion est ennemie, avec le moralisme, de l'imagination), élu bien qu'il ne croie pas en Dieu, ses mains percées de stigmates n'étant pas le fruit du hasard. Pourquoi lui ? Souvent les saints furent des pécheurs militants, aux vies insouciantes et aux frasques tapageuses, provoquant Dieu, dont l'appel les transforme soudain en modèle de vertu. Le héros sans nom de Mattotti et Piersanti aurait pu, comme Job — en moins « arrogant » car incroyant —, maudire le jour où il est né. Asocial, n'ayant aucune chance de naître à la lumière du monde et de sortir du fond de son trou (de la surdité et de l'autodestruction, pour finir de citer le préambule de Mattotti), il semble oublié des hommes — et de Dieu. Quand ses mains se trouent, il n'y voit que malédiction, ultime sans doute, une maladie voire La Maladie ; il ne peut plus travailler pour survivre et devient encore plus repoussant. Il est déclassé d'un étage encore, bien qu'il se crût déjà au plus bas. Ce phénomène est tellement incompréhensible, qu'il ne sait d'abord que l'exploiter malhonnêtement. Mais n'est-ce pas le but de la manœuvre divine que de le faire sortir du néant, pour qu'il saisisse sa *fortuna* ? Il est invité à bouger, à aller son chemin. Il part, sans en être instruit, à la suite de son étoile.

Les auteurs inscrivent leurs personnages dans une lignée où le précédèrent le Zampano de *La Strada* de Fellini, le Tomaso d'*Une vie violente*, le bouleversant roman de Pasolini, ainsi que Ettore, de son film *Mamma Roma*. La même âpreté, la même générosité envers les « moins que rien » dont la dignité est réhabilitée par un Appel, plus ou moins formulé, quand une escouade d'anges se mettent dare-dare au travail pour les conduire à leur insu.

Nous avions découvert cette histoire dans une version courte publiée dans un collectif des éditions Autrement explicitement intitulé *Le Retour de Dieu*. Sa nouvelle longueur (187 pages au lieu de 21) lui offre une durée conforme au parcours chaotique du héros (Mattotti parle bien de héros). Le temps peut se suspendre à chaque station de l'épreuve, là où des ellipses les mépriseraient. L'histoire n'est pas plus explicite — plutôt moins — mais elle reconstruit le personnage dans la durée nécessaire, dans sa lutte avec ses démons invalidants, avec sa culpabilité de « porter la mort », douloureusement amplifiée par sa rencontre avec Lorena, qui le réhabilite avec son amour et qu'il perdra. Notre héros était-il déjà mort quand le livre commence ? En enfer probablement ! Pour renaître à la vie, jusqu'à évoquer le bonheur, il subira la torture que lui infligera la lecture du livre sacré offert par une religieuse perspicace. « Rebaptisez-vous dans le sang », lit-il alors ; il était en dehors de la vie car son cœur était dur — je cite —, il apprend l'espoir. La nuit dans laquelle il finira par s'enfoncer ne se transforme-t-elle pas en blancheur neigeuse ?

Chez Mattotti on s'efface, on brûle, on disparaît, on renaît. Les titres, *Incidents*, *Feux*, *Murmures*, *Métamorphoses* (le livre d'entretiens avec Eddy Devolder) et *Stigmates* ne sont-ils pas des mots qui voisineraient volontiers dans une même phrase, une phrase qu'il faudrait recomposer pour en découvrir le sens, comme les cartes aux trésors de *Caboto* ? Mattotti ne fait jamais le même livre mais ils se superposent sans façons. Chacun témoigne de sa vocation à faire de l'image, pour explorer l'inconscient, jamais gratuite, toujours audacieuce, souvent gracieuse et quelquefois habitée par la grâce, pourquoi pas ?

Dominique Hérody

© Seuil

Lorenzo Mattotti et Claudio Piersanti, ***Stigmates***, Seuil, 188 pages, 125 F.

Lignes brouillées

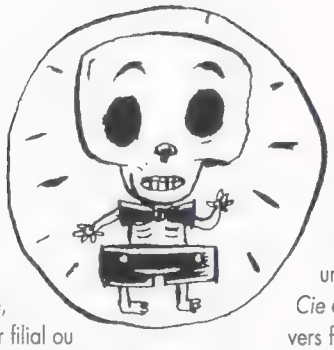
On ne sait trop qui se cache derrière les plumes vengeresses qui rédigent inlassablement des missives délatrices au maire de V.
La première émane d'un individu qui raconte une sinistre découverte : tandis qu'il ramassait quelques champignons en toute quiétude, il découvrit le corps nu et à moitié dévoré de la fille de la boulangère.
La deuxième est l'œuvre d'un loup-garou, celui-là même qui était dénoncé dans la lettre précédente comme l'auteur de l'horrible crime précité.
Une femme, un enfant enfermé dans un placard et un retraité viendront régulièrement enrichir le panel de ces talents épistoliers.
La multiplicité des intervenants ne doit pas surprendre, et peut s'interpréter comme la métaphore d'une légende périodiquement réactivée à l'occasion de certains débats dits « de société » : depuis qu'a éclaté l'imposture gaulliste qui visait à faire des Français un peuple unanimement résistant à la barbarie nazie, ce fut pour épouser la thèse inverse d'une France collaboratrice qui avait l'instinct délateur inscrit dans ses gènes, ou à défaut, dans sa culture.
D'où la compréhensible attitude de ce vigilant individu qui ne manque pas d'écrire au Maire en toute circonstance, même lorsqu'il n'a rien à lui signaler : « Il n'y a rien d'anormal » écrit-il, avant d'ajouter, prudent, « pour l'instant ».
Toutefois, avant même d'achever la lecture de la seconde lettre, le doute s'insinue dans l'esprit du lecteur, et se fait jour l'hypothèse d'un coupable unique et schizophrène qui endosserait de multiples personnalités. Cette identité fluctuante, l'auteur en joue au point de l'intégrer comme élément de fiction dans son scénario.
Alex Barbier stigmatise la lâcheté et l'hypocrisie de ses contemporains. Tandis que l'un écrit son désir d'« aider les autorités » mais « sans y laisser [sa] peau », l'autre (à moins que ce ne soit le même) achève sa phrase par un « ... mais je ne voudrais faire de tort à personne » évidemment peu convaincant.
La nature des faits rapportés dans les lettres reçues par le Maire de V. est largement de nature sexuelle et ne concerne pas, loin s'en faut, que des crimes punissables par la loi.
Les allusions à la « démission des pères », au « laxisme des autorités », aux « ravages de la permissivité », acquièrent dans ce contexte décalé un effet comique irrésistible. Et c'est bien cet humour, présent tout au long de l'ouvrage, qui rend acceptable un discours contre l'ordre moral finalement très convenu mais qui ravira le public francophone auquel il s'adresse. Pour ce qui est du public japonais, puisque l'ouvrage a été initialement publié chez Kôdansha durant l'été 1998, j'ignore tout de l'accueil qu'il lui réserva.
Si Alex Barbier n'est plus aujourd'hui l'un des seuls auteurs de bande dessinée à utiliser la « couleur directe », sa singularité demeure intacte. Les formes, qui naissent de l'étalage d'encres, débouchent sur ce qu'on appelait jadis un « flou artistique ». Nous sommes pourtant loin de l'attitude de « faux cul », dans tous les sens du terme, dans laquelle se complaisaient certains « artistes » notamment photographes. Il faudrait plutôt ici parler de « vrai cul » ou de « vrai cru », ou mieux encore, puisque c'est une expression revendiquée par l'auteur, de « ligne brouillée ». Alex Barbier a hérité de ses parents putatifs, William Burroughs et Francis Bacon, au-delà de quelques techniques graphiques ou narratives, d'une capacité à refuser viscéralement le faux-semblant, d'un attrait inexorable pour « la chose » et de la vision fantasmatique d'une humanité mutante. Aujourd'hui, ces influences irriguent toujours les travaux de cet auteur qui accumule les descriptions de paysages à la limite de l'abstrait, et les étreintes furtives dans des demeures aux murs lépreux. Une manière d'assumer sa marginalité et de conserver intactes sa dimension subversive et son aura sulfureuse.
Durant sa traversée du désert des années 80, qui débuta à la cessation de parution de "Charlie mensuel", faute de trouver un autre éditeur, Alex Barbier se mit à la peinture. De nombreuses toiles sont reproduites dans un ouvrage sobrement intitulé *Encres et Huiles* (les encres étant plutôt antérieures à son retour à la BD, les huiles postérieures) où l'on pourra retrouver la récurrence des lieux et des couleurs dominantes (violets et mauves), et ce sentiment exacerbé d'une solitude inouïe. Cet ouvrage constitue le parfait complément aux inavouables, mais totalement lisibles, *Lettres au Maire de V.*

Evariste Blanchet

Alex Barbier,
Lettres au Maire de V.,
Fréon Ed., collection "Amphigouri"
96 pages, 149 F.
Encres et huiles,
Hélène Chantereau Production.

Barbier © Seuil

Macabres féeries



Une nuit perpétuelle enveloppe un paysage dévasté. Des personnages décharnés, aux yeux caves, errent craintivement, projetant sur le sol, malgré l'obscurité, de grandes ombres portées. Dans cet univers de fin du monde, les règnes du machinique, de l'inanimé, de l'animal et de l'humain se mélangent, s'échangent et se confondent. Portes et chaises sont douées de vie ; une pompe à essence est un célèbre détective ; les voitures sont faites de squelette et de viande ; les graffitis sont de la vermine : quand un immeuble en est « infesté », il est livré au peloton d'exécution ; et les pylones électriques se signalent par leur sauvagerie... L'imaginaire crépusculaire de Max Andersson est sans aucun doute l'un des plus angoissants qu'ait engendrés la bande dessinée. Il ne ressemble à rien de connu — sinon peut-être, lointainement, au film de David Lynch, *Eraserhead*. Le dessinateur suédois paraît avoir réinventé le noir et le blanc, le vide et le plein, l'anguleux et le courbe, le lisse et le hérissé, aux seules fins de produire des images de cauchemar. Mais c'est la dialectique du monstrueux et du familier qui donne la mesure de sa perversité. La plupart de ses histoires ne parlent que d'amitié, d'amour filial ou conjugal. La solitude, vécue comme souffrance, est le lot commun de ses personnages : Johnny Flingo n'a pas d'amis, car il les tue malgré lui ; Bagnollet se lamente : « Tous mes amis ont été tués ou estropiés » ; la mort elle-même confesse qu'elle aimerait ne pas être seule. Le sentimentalisme dans lequel baigne l'univers d'Andersson est celui d'un enfant orphelin de ses rêves et condamné à affronter un environnement hostile. Les objets qui composent le décor ressemblent à autant de jouets, mais des jouets dévoyés qui n'ont plus rien de rassurant : ici, ce sont les insectes qui sont en peluche, et tel petit-lapin-à-vélo-qui-joue-des-bongos, tournant sur lui-même en martelant des coups monotones, devient le symbole de l'aliénation de son malheureux propriétaire. Andersson ne dédaigne pas les *happy ends*. Mais auparavant, il nous impose un festival de corps amputés, disloqués, compressés, criblés de trous, engagés dans les mutations les plus horribles.

Entre le conte et le fait divers, il invente des fables inouïes, qui semblent participer d'une féerie à l'envers.

Recueil d'histoires courtes (entre une et quinze pages), *La Mort & Cie* confirme la cohérence de l'univers fantasmatique du jeune dessinateur suédois. Celui-ci s'y révèle un formidable nouvelliste, auquel il suffit d'une ou deux images pour imposer un personnage, installer un climat. Deux autres récits brefs ont paru en 1997 dans "Lapin" (n°s 14 et 17)[1]. Mais le chef-d'œuvre d'Andersson demeure *Pixy*, publié en Suède en 1992, et traduit par L'Association cinq ans plus tard. En soixante-six planches denses, où l'intérêt du lecteur est constamment soutenu par les trouvailles visuelles et les rebondissements narratifs, l'auteur nous intéresse à l'histoire d'un couple. C'est une satire noire, dont la cible est moins (malgré les allusions au chômage, aux manipulations génétiques et au *safe sex*) la société actuelle, celle des réseaux de communication, de la mondialisation et du « village global », que la société de consommation telle que les sociologues la dénonçaient du temps de son âge d'or, dans les années soixante. Alka Seltzer et Angina Pectoris, les deux protagonistes, m'apparaissent ainsi comme une version actualisée (au choix : version punk, déprimée, fin de siècle...) de Jérôme et Sylvie, le jeune couple qui, chez Georges Perec, découvrait le prix des *Choses*. À cet égard, les lieux dans lesquels nous entraîne cet album sont suffisamment symboliques : une salle de gym, un bar, une gare, mais surtout une galerie commerciale, une « pyramide Ikea » et une « ferme nationale d'élevage de l'argent ». En avril-mai 1910, Little Nemo visitait une planète Mars mise en coupe réglée par un capitaliste fou, qui vendait aux habitants l'air qu'ils respiraient et les mots qu'ils prononçaient. De même, dans *Pixy*, le temps se négocie (l'avenir est une « drogue branchée » que l'on consomme par doses) et les humains peuvent s'acheter des corps recyclables. On reconnaît ces corps de synthèse à leur rictus : tous arborent un sourire figé et béat, digne d'une pub pour dentifrice.

Angina Pectoris a subi un avortement. Pixy est le nom de son foetus, qui l'appelle depuis le royaume des morts, exigeant de sa mère qu'elle lui lise des histoires au téléphone. Une fois encore, Andersson met à mal l'innocence supposée de l'enfance : *Le Château* et *Crime et Châtiment* tiennent lieu de contes de fée. Tout au long de l'album, royaume des morts et séjour des vivants se révèlent étrangement perméables, comme si, en somme, la vie qu'on nous propose (les désirs qu'on nous inflige, ajouterait Souchon) était déjà la mort.

Max Andersson est un auteur majeur, dont il faut saluer d'abord l'imagination, la capacité à forger des métaphores nouvelles et frappantes pour dénoncer l'aliénation contemporaine. Parfaitement adapté au propos, son art expressionniste grave dans notre sensibilité des images qui la hanteront longtemps.

Thierry Groensteen

Max Andersson,
La Mort & Cie,
L'Association, "Eperluette", 1998, 89 F.

Pixy, L'Association, "Eperluette", 1997, 89 F.

. *Cf* aussi *L'Excavation* dans la collection "Schokoriegel". Éd. Les Étoiles et les cochons. Paris, décembre 1997

Une géniale douzaine

· LA CONVERSATION INTERROMPUE ·

Bouge tranquille, 12ème tome du *Génie des Alpages*, est publié chez Dargaud 22 ans après la parution du premier tome.
Ça commence à faire un bail, et un joli troupeau d'albums.
À relire les douze volumes à la suite (exercice hautement recommandé), on remarque chez F'Murr un goût de plus en plus prononcé pour l'épure. D'abord disciple mal dégrossi de Chaval (ce qui a amené certains à le rapprocher à tort de Fred), il a ensuite patiemment intégré, comme on monte une mayonnaise, les influences (la liste est non limitative) de Dirks, Franquin, Hergé, Herriman — l'empreinte de ce dernier étant patente dans la discrète audace des mises en couleurs. Citer ces noms prestigieux est une autre manière de dire que F'Murr n'est pas n'importe qui, bien qu'il reste, parmi les auteurs importants de sa génération, celui qui est à ce jour le moins reconnu. Sans doute sa spécialité, l'humour *nonsense*, et l'intransigeance de sa personnalité y sont pour quelque chose...
Sans doute aussi cette opiniâtreté à creuser toujours dans le sens d'une narration claire, débarrassée de tout tape-à-l'œil, va-t-elle à contre-courant de la BD française actuelle. Graphiquement parlant, F'Murr n'a jamais été meilleur que dans ce dernier opus. Rétif dans le passé à tout ce qui pouvait ressembler à une ligne droite, son dessin marie désormais harmonieusement tracé géométrique des maisons ou des véhicules et divagation caricaturale dans le rendu des personnages, animaux ou humains. *Idem* pour la profondeur de champ, longtemps absente de la narration f'murrienne, qui fut introduite dans *Le Pauvre Chevalier* et *Les Aveugles*, sans doute deux des meilleurs albums de la bande dessinée française de ces dix dernières années.
La volonté d'épure mentionnée plus haut se retrouve bien sûr dans le contenu. Sur le long terme, on constate l'abandon de tout ce qui est un peu anecdotique. Ainsi les brebis Einstein et Rostand ont-elles peu à peu déserté le pâturages f'murriens, et Naphtalène, devenue bergère assez portée sur la bouteille (un point commun avec la Jehanne d'Arc de *Jehanne au pied du mur*) a quitté sa propre série pour venir taquiner sur son propre territoire le berger Athanase. Ces deux-là entretiennent des relations complexes, l'effronterie féminine étant dans les Alpages aussi constante que la timidité — voire la méfiance — des mâles, humains et ovins.
F'Murr possède ainsi une galerie de personnages qu'il peut faire intervenir, comme le directeur d'une troupe de théâtre assigne les rôles en fonction de la spécialité de chacun de ses comédiens. Ses courtes pièces se prêtent à de multiples interprétations : sociologique, politique, psychanalytique, sur lesquelles nous préférons faire présentement l'impasse pour souligner plutôt un trait récurrent d'une œuvre que l'on qualifie volontiers de bavarde : le goût de F'Murr pour les gags muets, basés sur la répétition de mouvements simples, presque mécaniques. On en trouve de multiples exemples au fil des recueils. Dans *Bouge tranquille*, il s'agit des mésaventures hilarantes d'un oiseau et son nid, expédiés plusieurs fois comme des fusées loin de la branche qui les accueillait (on vous laisse découvrir pourquoi). Pour être drôles, ces pages demandent une parfaite maîtrise du rythme de narration, un sens aigu du *timing*. Du travail d'orfèvre.
À l'opposé, on retrouve le goût f'murrien pour la parodie des grands textes. Au fil des tomes, il a déjà inventé plusieurs cosmogonies, calquées sur quelques grands textes sacrés et fondateurs, tout comme il a moqué quelques stars littéraires (Saint-Exupéry en tête). Il se livre cette fois à la mise en boîte du vieux Corneille, qui n'en peut mais. Pour le reste, les lointains alpages sont eux-mêmes touchés par la mise en place de l'Europe.
Tout cela semblerait fonctionner sans aucun effet d'usure, n'était l'antepénultième gag du volume : on y voit le chien de berger, ayant essuyé un nouveau refus d'éditeur concernant son dernier manuscrit, se mettre à la recherche de l'inspiration. Ayant envisagé plusieurs approches — hugolienne, proustienne, melvillienne, policière —, au grand dégoût du troupeau qui l'entoure, et sous l'œil goguenard de son berger qui lui répète inlassablement : « Fais du tout-public », il opte pour la solution la plus simple et s'attelle à : *La cuisine du mouton, cent recettes faciles*. Ayant ri de la chute, on est fondé à s'interroger : s'agit-il d'un commentaire narquois de l'auteur sur sa propre situation, condamné qu'il est à « produire du mouton » ? Si c'est le cas, espérons qu'un éditeur avisé offrira à F'Murr une nouvelle occasion de s'échapper, pour un temps au moins, des Alpages. Il y reviendrait d'autant plus requinqué, et nous aurions peut-être ainsi l'occasion de lire la suite (et fin) de sa trilogie médiévale. Tout le monde y gagnerait.

Jean-Pierre Mercier

F'Murr,
***Le Génie des Alpages*,**
***T. 12 : Bouge tranquille*,**
Dargaud, 48 p., 59 F.

Les joyaux de Toppi

Le nom de Sergio Toppi n'est certes pas inconnu de ce côté des Alpes : ses participations à l'*Histoire de France en bandes dessinées* publiée chez Larousse et à la collection "Un homme, une aventure" traduite par Dargaud lui ont assuré une certaine visibilité dans nos librairies au cours des années 1970. On l'avait ensuite perdu de vue, conservant le souvenir d'un dessinateur doué, d'un imagier aux mises en pages originales, mais cantonné à des travaux mercenaires, comme tant d'autres « seconds couteaux » de la BD européenne.
De fait, Toppi est un dessinateur sans œuvre. Plus illustrateur que narrateur, il lui manque d'avoir rencontré un scénariste avec lequel il aurait pu, en complicité, donner sa pleine mesure. Depuis ses débuts dans "Topolino" à la fin des années 1950, puis sa participation au "Corriere di Piccoli", il a éparpillé son talent, signant beaucoup de courts récits complets, avec une prédilection pour les mises en scène historiques et les adaptations littéraires. On sait moins qu'il est également l'auteur de courts métrages d'animation. Une monographie récapitulant son œuvre a été publiée par Lo Scarabeo en 1997.
Les éditions Mosquito ont la bonne idée de nous inviter à reconsidérer le cas Toppi, à la faveur d'une série de petits albums fort bien faits proposant les aventures du seul personnage récurrent auquel se soit attaché l'Italien : Le Collectionneur. Deux titres ont déjà paru : *Le Joyau mongol* et *Le Sceptre de Muiredeagh*, un troisième, *L'Obélisque abyssin*, étant annoncé pour février 1999. Héros énigmatique que ce Collectionneur : un dandy dont le nom nous reste inconnu, une silhouette à la Corto Maltese, adossé à un passé mystérieux que l'on devine riche en aventures initiatiques, et dont il conserve des amitiés cosmopolites. Ce côté évanescent du personnage ne joue pas en faveur de la série : il n'accède jamais à une identité charnelle ou spirituelle, il manque singulièrement de présence, apparaissant et disparaissant à la manière d'un spectre. Les figures secondaires qui croisent sa route sont plus pittoresques, et semblent souvent sortir d'un roman de Dickens.
Que collectionne-t-il, au fait, cet être fantomatique ? Des objets insolites et rares, investis de pouvoirs magiques ou lestés d'une histoire extraordinaire. Il semble avoir voué sa vie entière à cette quête patiente, obstinée, souvent risquée, qui le conduit à affronter des concurrents peu scrupuleux tout aussi acharnés que lui à la possession de ces trésors. Prenez le « sceptre de Muiredeagh » : c'est un bâton d'apparence insignifiante mais, taillé en des temps immémoriaux par le mage Tuathgabair, il confère à son détenteur le pouvoir de soulever et de déplacer les rochers les plus lourds. Pour se l'approprier, le Collectionneur suivra une piste qui, portant des côtes irlandaises, le conduira en Nouvelle-Zélande puis en Australie.
Chez Toppi, la division canonique de la planche en bandes superposées tend à s'effacer au profit de dispositifs plus inventifs. Plus encore que son prestigieux aîné Dino Battaglia, Toppi conçoit la page de bande dessinée comme une entité décorative. Il l'organise fréquemment autour d'un motif privilégié : personnage en pied, objet, forme naturelle (arbre, rocher) ou élément d'architecture. Le nombre de vignettes ne dépasse pas cinq ou six. Les bulles affectent toutes la même forme circulaire et leur localisation dans la page est dictée par l'équilibre et le rythme de la composition globale ; de sorte qu'elles sont fréquemment rejetées loin du locuteur, auquel les relie alors un appendice serpentin. Les plans moyens sont rares, Toppi alternant les très gros plans — à la faveur desquels ses traits de plume sculptent des physionomies souvent baroques — avec les plans d'ensemble, où le personnage, ramené à une frêle silhouette, anime de sa présence discrète un paysage composé d'une marqueterie presque abstraite de surfaces striées, griffées, hachurées. L'interpénétration des différents motifs est encore accentuée par les sorties de cadre, les empiétements fréquents d'une vignette sur l'autre.
Cette approche décorative, esthétisante, de la bande dessinée, ne met pas à mal la narration. Si l'intelligibilité du récit est toujours préservée, c'est que le scénario est écrit sur mesure, se pliant par avance aux procédés de mise en scène. Composé, pour l'essentiel, de scènes de dialogues (non dépourvues d'une certaine emphase littéraire), au cours desquelles les personnages restent statiques, il recourt presque systématiquement au texte *off* pour expliciter les brèves scènes d'action, que Toppi traite, tantôt à travers une grande image synthétique (à la manière d'un peintre d'histoire résumant une bataille dans son tableau), tantôt à travers un kaléidoscope d'images fragmentaires, une sorte de montage façon clip. Ainsi de l'attaque des Maoris dans *Le Sceptre de Muiredeagh*, morceau de bravoure résumé à deux pages, dont le texte narratif nous dit tout ce qu'il y a à savoir (« Et l'attaque maori se déchaîne dans toute sa sauvage violence... Quelques instants plus tard, tout est fini, le détachement anglais est anéanti... »), la partition visuelle se réduisant à quelques gros plans, une collection d'inserts représentant le triomphe du chef vainqueur et les corps sans vie de ses ennemis défaits, l'affrontement proprement dit étant escamoté.
Aux scénarios déroutants qu'il se plaît à nous conter, Sergio Toppi ajoute ainsi un degré d'étrangeté supplémentaire par le recours à des codes graphiques qui produisent un effet de distanciation. Loin de chercher à faire jouer les mécanismes de l'illusion référentielle pour mieux nous prendre au piège de son imaginaire, il attire d'abord notre attention sur l'instrument, sur le dessin. Sa plume virtuose et maniériste nous enserre dans un maillage serré de ratures et de volutes. Il n'est pas interdit d'y prendre un plaisir d'esthète, de collectionneur.

Thierry Groensteen

Sergio Toppi
Le Joyau mongol
Le Sceptre de Muiredeagh
Éd. Mosquito, 50 F.

Le Dossier Kokombo © Mosquito

L'horreur adolescente

Depuis ses débuts, dans "Raw" en 1981, Charles Burns n'a cessé d'explorer son genre de prédilection : le récit d'horreur. Ses bandes témoignent invariablement d'un mauvais goût délibéré, d'un penchant avoué pour tout ce qui revêt un caractère monstrueux ou pathologique, maladies cutanées et autres malformations physiques. Le dessinateur revisite les films de chez Universal, les E.C. Comics, jusqu'à des productions franchement infréquentables issues du cinéma de série Z ou de *pulps* parmi les plus indigestes.
Sa participation, dans les années quatre-vingts, à l'expérience Valvoline, aux côtés de Igort et Mattotti, est de ce point de vue significative. La démarche du collectif bolognais, proche du pop art, avait tout pour séduire le jeune Burns. À l'instar de Warhol, Lichtenstein ou Oldenburg, il recycle les icônes de la mythologie populaire américaine.
Le propos de *Black Hole* (publié par Kitchen Sink Press et dont Delcourt vient d'entreprendre la traduction française) n'a pas de quoi surprendre les habituels lecteurs de Burns : une horrible maladie, la « crève » (*the bug* en anglais) transforme les adolescents en *freaks* ! On le voit, ce récit reste inscrit dans la continuité parfaite de ses œuvres antérieures. Pourtant, sans rien renier de ses antécédents, Burns accède ici à un échelon supérieur. *Black Hole* surprend notamment dans la construction du récit. Plutôt qu'une histoire continue, on a droit à une série d'épisodes plus ou moins autonomes. Ceux-ci sont autant de coups de sonde dans la trame narrative principale. Leur succession ne suit pas la logique temporelle, c'est au lecteur à en reconstituer la chronologie interne. Mais Burns va plus loin. De nombreuses planches témoignent, dans leur construction, d'une inventivité peu commune. On peut entre autres évoquer ces séquences étonnantes formées par la succession d'étroites vignettes verticales divisées en deux registres où figurent à la fois les protagonistes et leurs visions fantasmagoriques. Burns excelle également lorsqu'il applique sur ses dessins, comme en surimpression, une série de cercles concentriques provoquant sur le lecteur une sensation de vertige comparable à celle qui anime les personnages. Enfin, ces différents récits sont scandés par la répétition de motifs dont la valeur de métaphore sexuelle est évidente : un corps de grenouille devient un phallus ; deux troncs d'arbres inclinés réapparaissent après quelques pages sous l'aspect d'une paire de cuisses charnues ; une même forme d'amande, ce « trou noir » qui donne son titre à la série, s'incarne en des avatars les plus divers : entaille, déchirure, fleur de cannabis ou sexe féminin. Contrairement à la démarche traditionnelle, qui consiste à élaborer l'histoire à partir des péripéties vécues par les protagonistes, Burns génère de la matière fictionnelle à partir de ces images récurrentes.
Cependant, il faut bien se garder de réduire *Black Hole* à un objet purement formaliste. L'horreur n'est plus aussi complaisamment étalée que dans ses créations précédentes mais semble sourdre derrière chaque case. Jamais, sans doute, le dessinateur de Philadelphie n'a été aussi grave dans son propos. Cela tient pour une bonne part au fait que les acteurs ne sont plus des créatures monstrueuses par essence mais de simples adolescents américains, purs produits de cette fin de siècle. Burns frappe avec d'autant plus de force que ses personnages paraissent familiers au lecteur. En outre, l'angoisse est ici le corollaire du désir. C'est ce sentiment ambigu qui domine lorsque, dans *The Bag Action*, ultime chapitre à ce jour de la série, Keith, jeune étudiant amateur de « fumette-parties », rencontre une créature à la fois sensuelle et inquiétante, une superbe brune, très légèrement vêtue, pourvue tel un lézard d'un appendice caudal. Le sexe, thème emblématique de cette bande dessinée, est invariablement envisagé comme une activité maléfique. C'est en effet après avoir eu des rapports non protégés que la jolie Chris contracte la « crève », ce qui se traduit chez elle par d'horribles mues de peau. Il est évidemment difficile de ne pas voir dans ces mutations une métaphore du sida. En décrivant une jeunesse oisive dont les préoccupations majeures sont la dope et le sexe, Burns s'inscrit dans une tendance de fond incarnée notamment aux États-Unis, en littérature, par Brett Easton Ellis ou, au cinéma, par Gregg Araki. Avec *Black Hole*, il nous offre sans doute son œuvre la plus aboutie tant sur la forme que sur le fond. Il reste désormais à souhaiter que le public francophone suive et reconnaisse en Charles Burns, au même titre qu'en Frank Miller, Alan Moore, Dave McKean ou David Mazzucchelli, un des auteurs anglo-saxons les plus importants de ces deux dernières décennies.

Erwin Dejasse

Charles Burns, ***Black Hole***,
T. 1: Sciences naturelles
Éd. Delcourt, coll. "Contrebande", 45 F.

Le fantôme de l'âge ingrat

Imaginez que, pendant la période des grandes vacances, vous preniez en filature deux jeunes filles ordinaires, comme peut le faire un détective. Elles vivent de nos jours dans une quelconque ville moyenne des États Unis. L'une est rousse et juive, l'autre blonde et "wasp". Autant la blonde est taiseuse et pondérée, autant la rousse est extravertie et définitive dans ses jugements, surtout concernant les garçons. Elles sont amies d'enfance et traversent ensemble la difficile période de l'adolescence.

Dan Clowes les a suivies, et *Ghostworld* est son rapport de filature. Sur 80 planches réparties en huit chapitres de longueur inégale (initialement parus dans "Eightball", son excellent *comic book* publié par Fantagraphics), il chronique le quotidien de ces demoiselles. Elles connaissent des phases de complicité surexcitée et de déprime sans objet. C'est l'âge des balades sans but, des entreprises casse-cou, comme de visiter un sex-shop en s'extasiant sur les articles les plus outrageants, des blagues idiotes au téléphone ; de la mauvaise foi, des jugements péremptoires sur les autres et soi-même ; de la frustration et de l'ambiguïté sexuelle.

Les garçons, haïs, désirés, redoutés, sont bien sûr la grande affaire. Entre les tordus (le défenseur des causes indéfendables — pédophilie, nazisme —, l'ancien extrémiste punk devenu yuppie forcené) et le timide aussi mal dans sa peau qu'elles-mêmes, les relations sont frustrantes. Le temps, qui passe et apaise, mettra sans emphase un terme à tout cela. La blonde trouvera un travail et un petit ami (le jeune homme timide, auparavant victime docile des manipulations maladroites de la rousse). La rousse, qui donne l'impression d'avoir beaucoup perdu dans l'affaire, partira seule pour un futur que l'auteur laisse ouvert. Ainsi se défont les amitiés adolescentes.

Bien que Dan Clowes n'introduise aucun élément proprement criminel dans son récit, la comparaison avec le récit policier s'impose, et plus précisément avec les récits "hard boiled" de Dashiell Hammett et Raymond Chandler. *Ghostworld* est, comme *La Moisson rouge* ou *Le Grand Sommeil*, un récit strictement « behaviouriste », dépourvu de toute forme de commentaire, factuel ou psychologique. Clowes expose simplement les faits et gestes des demoiselles, alternance de dialogues fournis (excellemment écrits) et de courtes pauses muettes qui décuplent la solitude, le désarroi des personnages. Le dessin, dans la lignée "années 50" que l'on trouve également chez les frères Hernandez et chez Adrian Tomine (un des meilleurs épigones de Clowes), baigne dans une lumière de néon vert pâle, qui ajoute à l'impression d'irréalité et de froideur.

L'absolue quotidienneté du récit est parfois rompue par l'irruption soudaine de scènes qui relèvent plus de l'étrange, parfois teinté d'humour, parfois tendant vers le morbide. Ainsi quand les deux jeunes filles marchant sur le trottoir croisent une femme à sa fenêtre qui énonce à chaque passant à quel personnage de feuilleton télévisé il ressemble, ou qu'elles retrouvent une ancienne camarade de classe rendue méconnaissable par un cancer de la peau. Ce morbide, ce fantastique froid et distancié donnent leur pleine mesure dans *Comme un gant de velours coulé dans le fer*, du même Clowes, traduit en français chez Cornélius. Le héros de l'histoire, Clay, reconnaît dans l'héroïne d'un film pornographique la femme qu'il a jadis aimée, et qui l'a plaqué. Il part à sa recherche et devient le jouet d'événements qui s'enchaînent avec une logique proprement cauchemardesque et s'apparentent à une lente descente aux enfers. Secte déjantée, policiers pervers, marginaux solitaires et parfois monstrueux croisent le chemin du héros. L'horreur de la vie quotidienne s'exprime par des moyens résolument non dramatiques. Clowes explore en entomologiste le malaise existentiel, donnant un relief saisissant à ces moments de solitude vertigineuse, d'ennui fade, de malaise diffus qui poissent le cœur. Il le fait sans moquerie ni cruauté pour ses personnages, avec infiniment de tact et la distance vaguement complice de celui qui sait de quoi il parle. Tous ceux qui ont connu les affres de l'âge ingrat, et qui se réveillent transis d'angoisse au milieu de la nuit, sauront de quoi il parle.

Jean-Pierre Mercier

Dan Clowes
Ghostworld
Éd. Vertige Graphic, 80 p., 75 F

Comme un gant de velours coulé dans le fer,
Éd. Cornélius, 144 p.

© Vertige Graphic

Les brillantes leçons du professeur McCloud

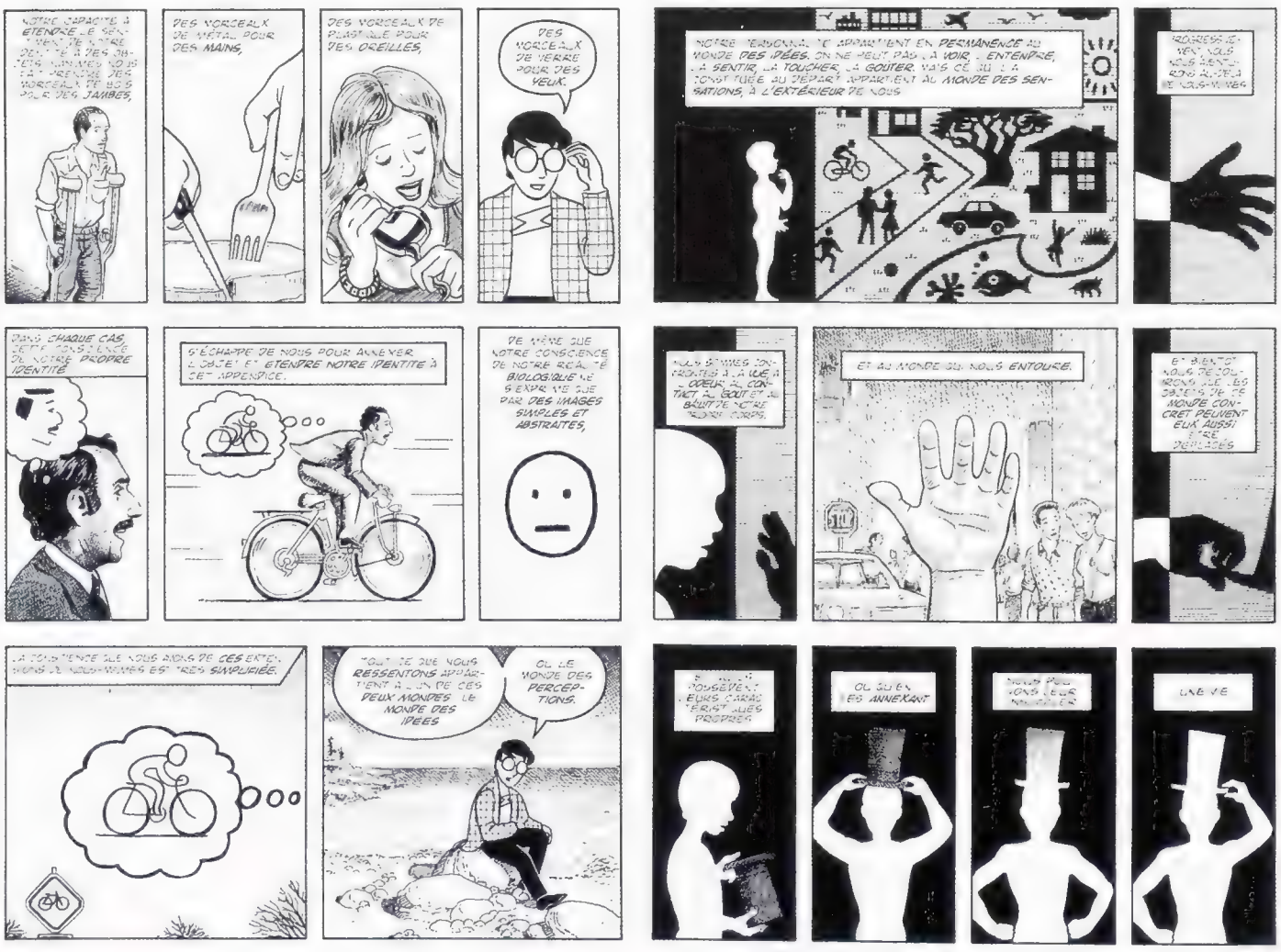
L'art invisible. Comprendre la bande dessinée (traduction de *Understanding Comics, the invisible art*) de Scott McCloud est un extraordinaire ouvrage théorique sur la bande dessinée. Je suppose que la version française trouvera rapidement sa place sur la table de chevet des passionnés du 9ème art et dans les bibliothèques publiques et scolaires. Il existe d'autres excellents livres consacrés à l'art de la bande dessinée, ceux de Will Eisner et de Benoît Peeters notamment, mais celui-ci a la particularité d'utiliser avec virtuosité la BD elle-même comme moyen d'expression, et il se révèle d'une lecture des plus agréables. Cette particularité, et le fait que McCloud construise ici l'un des ensembles théoriques les plus complets, les plus rigoureusement organisés jamais proposés sur la BD, lui assurera manifestement une postérité méritée.

S'agit-il pour autant de l'ouvrage théorique définitif sur le médium ? Je ne le pense pas. Et pourtant, par sa force de conviction même, ce livre risque de produire cette impression sur le lecteur. Scott McCloud s'y révèle en effet un conférencier d'exception, usant de toutes les ressources de l'humour, de la métaphore, de la rhétorique pour promulguer sa vision du médium, vision qui fourmille d'idées et d'éclairages passionnants.

Partant d'une définition particulièrement œcuménique de la BD (qui inclurait jusqu'aux diagrammes d'instructions des boîtes de Mousseline !), McCloud voit dans la bande dessinée une forme de réunification de l'écriture et de l'image : l'écriture descend du pictogramme qui lui-même descend de l'image ; le langage de la BD célèbrerait donc les « retrouvailles » du signe et de l'icône, et formerait une synthèse nouvelle. Dans celle-ci, les mots, les images et autres icônes et diagrammes forment le vocabulaire du langage de la BD, tandis que l'art d'assembler les cases séquentiellement en définit la syntaxe.

Avec une clarté didactique exemplaire, McCloud arpente chaque secteur de cette sémiologie (version très simplifiée de celle de Pierce), faisant jaillir, tour à tour, la métaphore amusante, le diagramme limpide, le paradoxe révélateur, la démonstration éclatante qui vont nous permettre d'en cartographier les notions clés : le mouvement, le temps, le visage, la séquentialité, etc.

C'est dans ce travail d'illustration de concepts (souvent très abstraits) que le livre se révèle le plus intéressant, parce qu'il fait émerger une zone d'ombre dans la démarche théorique de son auteur. D'un côté, McCloud place clairement le médium du côté de la « structure formelle » ; il définit



Scott McCloud © Vertige Graphic

un cadre, le plus large possible, puis l'étudie secteur par secteur, en mettant sur un strict pied d'égalité catégories courantes et catégories rarement utilisées (par exemple dans les différentes sortes de transitions entre deux séquences) ; mais d'un autre côté, McCloud est lui-même un auteur de BD en train d'exercer son art, qui n'a justement rien — c'est là le paradoxe — de formel. L'élégance de ses métaphores, les gags illustratifs, les idées visuelles insolites et pertinentes témoignent d'une verve, d'un plaisir de communiquer, d'activer l'intelligence du lecteur, qui ressemblent à tout sauf à l'imposition froide et calculée d'un système.

Dans l'un des passages les plus brillants du livre, McCloud établit un lien entre l'image de bande dessinée (simplifiée, diagrammatique) et les concepts imagés par lesquels nous nous représentons les objets du monde. L'image de bande dessinée tendrait vers le diagrammatisme et le conceptuel. L'approche n'est pas neuve[1], mais présentée ici à travers maintes trouvailles visuelles amusantes et surprenantes. Une telle inventivité, une telle maestria devraient être appréciées autant par les lecteurs que par les autres auteurs de BD.

Du point de vue purement rhétorique, ce livre est donc un exercice admirable, quand bien même on ne croirait pas un traître mot de ce qu'il démontre.

Ce qui est presque mon cas, je dois bien l'avouer...

La place me manque ici pour développer mes objections théoriques au livre de Scott McCloud. Elles sont nombreuses, mais elles remontent toutes à son choix premier, qui est de présenter la BD comme un système essentiellement formel alors qu'elle est avant tout un médium, au même titre que le cinéma, la radio, la télévision. Son évolution depuis 150 ans a très peu à voir avec la composition d'un système sémiotique formel et abstrait, et énormément à voir avec l'émergence technologique des autres mass-média[2]. Elle apparaît un peu avant la photographie (1833) elle invente ses codes de mouvement au moment où la photographie conquiert l'instantanéité (vers 1870/80), elle se met à utiliser les bulles au moment où le phonographe devient un appareil familier (vers 1890), elle se stabilise graphiquement et structurellement en pleine guerre des journaux à New-York (après 1895). Aujourd'hui, elle fonctionne en parfaite synergie avec le cinéma, les vidéo-clips musicaux, les jeux vidéo, la télévision, l'animation, etc. Si la BD est un médium élégant et robuste, c'est beaucoup moins à la manière d'un système formel bien pensé, que comme technologie bien éprouvée sur le terrain.

Le système abstrait, intemporel que nous propose McCloud ne jette aucune lumière sur l'évolution réelle du médium au 19ème et au 20ème siècle. Par contre, il résume avec un bonheur rare une conception purement sémiologique et formelle du 9ème Art (qui encouragera certainement des expérimentations intéressantes...).

Je m'aperçois en terminant cet article que ma crainte principale est de voir un jour certaines des propositions de McCloud mises au programme de nos écoles (comme le sont les théories de Propp en matière narratologique) et transformées en autant de clichés : « comment faire de la BD proprement, en suivant les principes de la théorie de la BD...» Ce serait le meilleur moyen de décourager les cancres et d'intéresser les premiers de classe — donc d'entraîner une dérive fatale pour le médium !

Mais m'arrêter à cette crainte serait faire injustice à l'extraordinaire inventivité déployée par McCloud dans cette brillante digression visuelle sur l'art de la bande dessinée. Ce livre est indispensable, et le lecteur aurait bien tort de bouder son plaisir.

Thierry Smolderen

Scott McCloud
L'art invisible.
Comprendre la bande dessinée
Traduit de l'anglais
par Dominique Petitfaux
Éd. Vertige Graphic.
216 pages. 99 F.

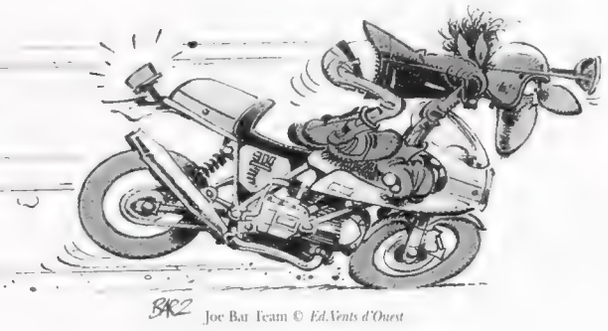
[1] Elle paraphrase notamment les idées de Heinrich Schaëffer, dans *Principles of Egyptian Art*.

[2] Le lecteur intéressé par une vision beaucoup moins formaliste de l'invention de la BD pourra se reporter à mes articles sur le site Spoutnik : http://www.arpla.univ-paris8.fr/sites/spoutnik.

Publicité

English Summaries

La bande dessinée comme miroir social
Comics as a mirror of society
(pages 6-13)
At first sight, there seems to be little in common between *Les Triplés* (which is about the carefree existence of upper middle-class children) and *Joe Bar Team* (in which the main characters are members of a motorbike gang). Xavier Dectot establishes an ingenious link between the two popular series. He points out that they are both published outside the traditional illustrated press, are targetted on specific social spheres and both strongly incite readers to identify with their characters.



Joe Bar Team © *Ed.Vents d'Ouest*

The fiftieth anniversary of the law of July 16th 1949.

C'était au temps où la BD corrompait l'âme enfantine...
When comics corrupted the souls of children...
(pages 14-19)
From the beginning of the century, French educators have denounced the way in which comics distract children from 'real' reading. The image came to be seen as the root of all ills. Vulgar, ugly, violent, even 'pornographic', and confusing imagination with reality. Thierry Groensteen recalls the vigour of this crusade against comics, which was to culminate, in 1949, in the voting of a law (n° 49-956) that allows censorship of children's publications.

1950 - 1954 : la Commission de surveillance entre intimidation et répression
1950-1954 : The supervision committee, intimidation and repression
(pages 21-27)
The law of '49 created a committee for the supervision of the children's press. This committee sends reports to the Ministry of Justice which can then take various censorial measures. It also puts pressure to bear on publishers to self-censor their production. Thierry Crépin has studied the first few years of its existence and shows how it progressively defined its strategy and discovered the limits of its power.

Un demi-siècle d'interdiction de bandes dessinées
Half a century of banned comics
(pages 28-33)
Bernard Joubert is a specialist on censorship. He gives us an overview of half a century of application of the law of 49, recalling the most memorable bans. *Barbarella* and "Hara-Kiri" in the sixties, for example. More recently the Japanese mangas have been in the censors' line of fire....

Dupuis à l'ombre de la censure
Dupuis in the shadow of censorship
(pages 34-37)
Dupuis, the Belgian publisher, was obliged to submit its production to the supervision committee in order to release it on the French market. 'Unsuitable' series were rapidly dropped from the weekly magazine "Spirou" and several albums were banned from importation, even children's classics such as *Lucky Luke* or *Boule et Bill*, as Thierry Martens article recounts.

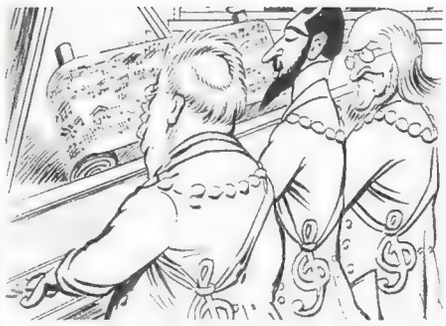
Superhéros contre supercenseurs
Superheroes vs. Supercensors
(pages 38-41)
The violence and irrealism of superhero stories promptly attracted the wrath of the supervision committee. Lug (the publishers who translated the Marvel series into French) received several warnings, then finally withdrew "Fantask" in 1967 ; four years later, the monthly "Marvel" was banned from sale to minors. Jean-Paul Jennequin and Bernard Joubert describe the committee's campaign against masked adventurers.

La commission de surveillance aujourd'hui
The 'supervision committee' today
(pages 41-44)
Mme Jacqueline de Guillenchmidt, current president of the supervision committee for children's publications, answers Thierry Groensteen's questions on the functioning of the committee and the possible evolution of the legislation.

Dessin de Widmaïa

HERITAGE

Découvrir Henri de Sta
Discovering Henri de Sta
(pages 48-57)
A late nineteenth century cartoonist specializing in military humour, Henri de Sta (1846-1920) published hundreds of pages of comics in the satirical press of his time. His style of drawing has a very modern side to it. The Comics Museum invites you to rediscover this artist who is very well represented in its collections.



Maestro *: le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache*
***Maestro* : Caran d'Ache's chef-d'œuvre lost and found**
(pages 58-59)
In 1894, Caran d'Ache (1856-1908) conceived a project for a 360 pages totally silent 'graphic novel'. He didn't finished the work, and it was never published. About a hundred pages of the manuscript have recently been acquired by the Museum. They permit a reconstruction of the script of this comic which would have been revolutionary for its time.

ESTHETICS

« Julius Corentin et moi » : entretien avec Marc-Antoine Mathieu
"Julius Corentin and me" : interview with Marc-Antoine Mathieu
(pages 62-70)
Mathieu has gained repute as one of the most inventive authors of the 90s, thanks to four albums (up to present) in the adventure series *Julius Corentin Acquefacques, a prisoner of dreams.* He talks of his artistic education, literary influences, his relationship to Julius, how he works, etc, and touches on his activities as a graphic artist and scenographer of exhibitions with the Lucie Lom agency.

Les pièges de l'analogie
The traps of anology
(pages 71-77)
Laurent Gerbier analyses the way Marc-Antoine Mathieu plays around with the conventions of comics. He shows that Mathieu's stories push the possibilities of repetition and self-reference to their limit, making use of all the different sorts of anology in order to confuse the reader.

DOSSIER : GENRES AND SERIES

L'empire des séries
The Empire of the Series
(pages 78-87)
Unlike literature and cinema, the production of comics is mainly structured in series which accumulate adventures of the same character and take maximum advantage of his or her popularity. The reign of the series, based more on commercial than artistic factors, affects the position comic art occupies in culture, the composition of its readership and the structure of the market. Thierry Groensteen investigates the case for and against series.

Contre les scénarios normalisés
Down with normalized scripts !
(pages 88-90)
The scriptwriter Benoît Peeters functions outside of the traditional serial form in his partnerships with François Schuiten and Frédéric Boilet. He explains why and denounces certain of his colleagues who are, in part, responsible for the banalization of scripts.

La bande dessinée fantastique, genre impossible ?
Is there a *fantastical* genre of comics ?
(pages 91-99)
Comics are obliged to be figurative ; this does not predispose them to foster pure fantasy which relies on upheaval of reference points and certainties. Harry Morgan examines this limitation and constructs a typology of the fantastical, from EC Comics to the manga.

Images dérobées. L'érotisme en bande dessinée
Stolen Images : eroticism in comics
(pages 100-103)
Using the classical distinction between eroticism and pornography, Laurent Gerbier shows that the erotic does not exist as a genre in comics, but as an added dimension in narratives that are often more concerned with concealment than explicit showing of bodies. He analyses some albums in which the hidden erotic undertones occasionally rise to the surface like a transgression.

L'Histoire à bride abattue. Autour de Patrick Cothias
History - no holds barred. About Patrick Cothias
(pages 104-111)
A prolific scriptwriter, leading light of historical comics, Cothias is the author, among other books, of a vast collection of several coordinated series set in the 16th and 17th century. "9e Art" publishes a debate during which this author was questionned by three historians in presence of two artists he works with, André Juillard and David Prudhomme.

NEWS

L'internationale des musées de la bande dessinée et de la caricature
A Network of Cartoon and Comics Museums
(pages 114-119)
The first ever International Convention of Cartoon and Comics Museums was held in Angoulême on 20th, 21st and 22nd November 1998. Eleven institutions from all over the world were represented. This event foreshadows the setting up of a network of collections and exhibitions and the development of co-ventures in the fields of publication, exhibitions, etc. This is a report on the meeting and a complete list of participants. ■

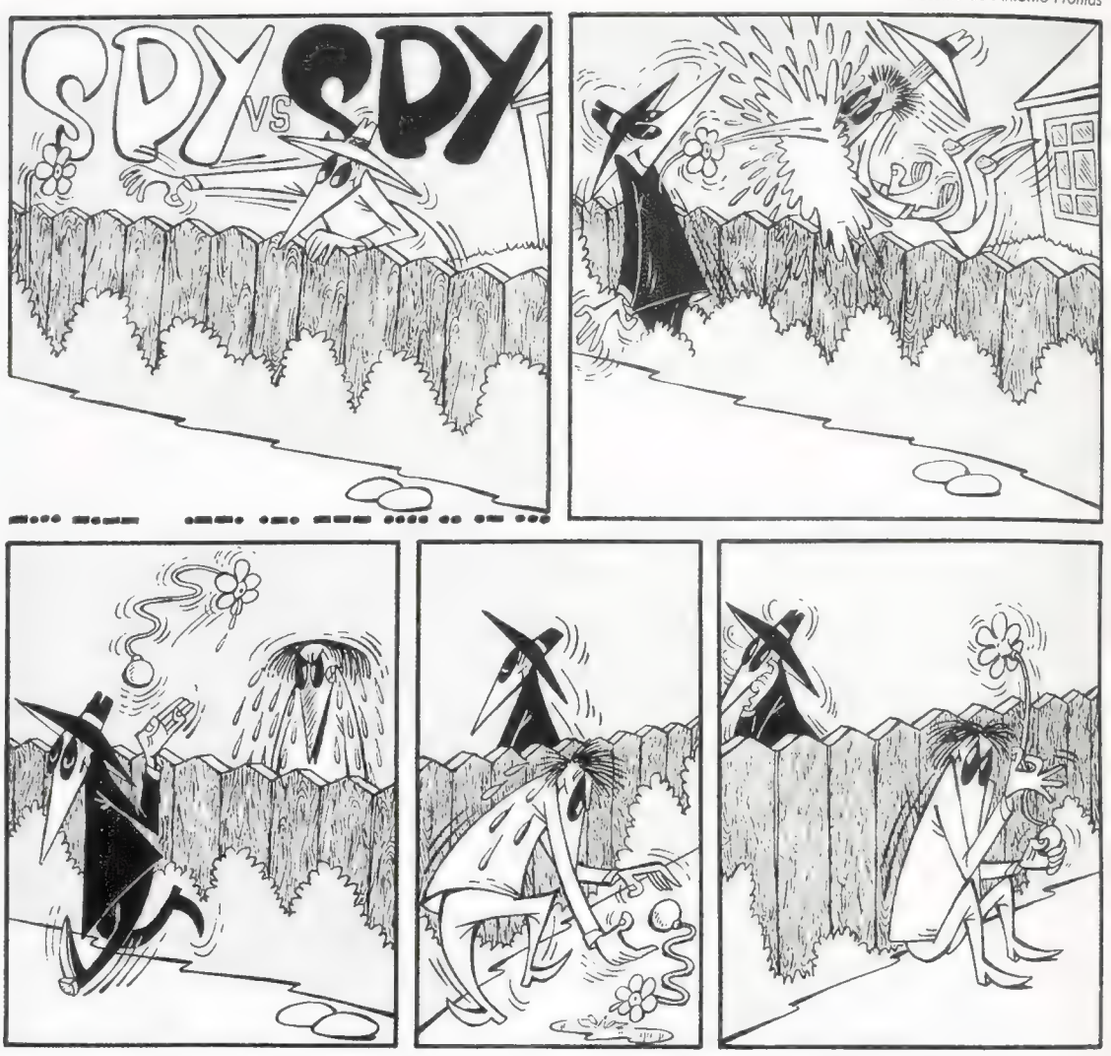
Traduction Shirley Smolderen

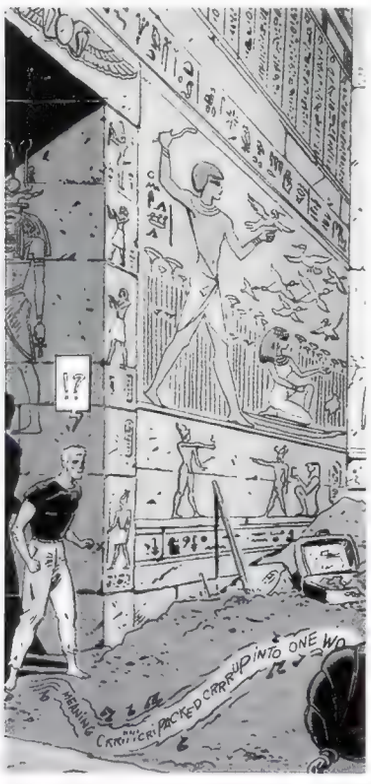
Mises au point et précisions...

Complètement Mad

Suite à l'« histoire de la bande dessinée muette » publiée en deux livraisons dans "9e Art" n°s 2 et 3, Jacques Dutrey (Aire s/Adour) nous a fait part des remarques suivantes : « Je suis tout à fait d'accord avec vous pour inclure dans l'histoire de la bande dessinée G. Doré, Steinlen, Caran D'Ache, Bateman, etc., mais aussi Sempé, Bosc, Chaval, Faizant. Mais je regrette que vous ayez passé sous silence les nombreuses contributions de "Mad" à la bande dessinée muette, sous les crayons de Sergio Aragones (qui ne savait pas l'anglais !), Interlandi (le premier dans le magazine, je crois), Antonio Prohias (*Spy vs Spy*), mais aussi Al Jaffee, George Woodbridge, Jack Richard, Bob Clarke, Paul Cocker Jr, Don Martin (parfois), etc. Le volume de pages muettes accumulé pendant près de quarante ans par ces auteurs aurait mérité une mention. »
Merci de nous l'avoir rappelé.

Dessins de Antonio Prohias





Le Dieu rouge, détail de la page 22 © Ed. Glénat ;

à comparer avec la fresque de la tombe de Nakht, dont Jean-François Charles s'est inspiré.

À propos de la série *Fox*

En coédition avec les Musées d'Angers et le CRDP de Poitou-Charentes, le Musée de la bande dessinée a publié en mai 1998, sous la direction de Thierry Groensteen, un ouvrage intitulé *L'Egypte dans la bande dessinée*. Y figurait notamment un texte de Danièle Alexandre-Bidon consacré à la représentation des égyptologues dans la BD. Cet article appelle les rectifications suivantes relativement aux passages concernant l'album *Le Dieu rouge* dans la série *Fox* publiée aux éditions Glénat sous la signature de Jean Dufaux et de Jean-François Charles.

C'est par suite d'une regrettable confusion qu'il est exposé en page 67 notamment que les auteurs se seraient inspirés de la très célèbre scène de Nebanum. Un examen plus détaillé nous aurait appris qu'ils s'étaient inspirés, avec un souci documentaire parfait et un sens de l'information scrupuleux, de la fresque de la tombe de Nakht (Thèbes, XVIIIe dynastie). Les considérations émises suite à cette confusion sont évidemment sans valeur.

L'auteur du chapitre sur « les égyptologues dans la bande dessinée » reconnaît avoir procédé à une lecture trop rapide de l'ouvrage *Le Dieu rouge*. Après réexamen, elle reconnaît la haute valeur documentaire de l'ouvrage et prie le lecteur de considérer comme non avenus les passages le concernant en pages 66, 67, 72 et 79.

L'Egyptologie est une science ardue. Il arrive même aux égyptologues de devoir rendre des points aux auteurs de bande dessinée. Dans ce cas nous le faisons bien volontiers.

Bon de commande à découper ou à photocopier et à renvoyer au MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE : 121 rue de Bordeaux, 16000 F-Angoulême.

Nom ..... Prénom .....

(Établissement) ..... Fonction .....

Adresse .....

Code Postal ..... Ville ..... Tél .....

	Prix unitaire TTC	Quantité	Total
expositions			
— Exposition *Les héros de la bande dessinée* (19 affiches 60 x 80 cm)	4.600	.....	.....
— Exposition *Les années Pilote* (16 affiches 60 x 80 cm)	3.500	.....	.....
— Exposition *Une histoire de la bande dessinée en France* (25 affiches 70 x 100 cm)	3.000	.....	.....
— Exposition *La bande dessinée en France aujourd'hui* (25 affiches 70 x 100 cm)	3.000	.....	.....
Frais de port (en recommandé) par exposition :	100	.....	.....
albums			
— *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny)	95	.....	.....
— *Histoires sans paroles du Chat Noir*	95	.....	.....
— *Yves-le-loup* de René Bastard et Jean Ollivier	95	.....	.....
répertoires			
— *Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone*, 1998-99	159	.....	.....
— *La Bédéthèque idéale*, édition 1999-2000	89	.....	.....
— *Le Guide de l'auteur de bande dessinée*	49	.....	.....
catalogues			
— Catalogue de l'exposition *"Krazy Herriman"*	69	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"*	75	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Cosey" [français-anglais]*	75	.....	.....
colloques			
— *L'humour graphique fin de siècle* ("Humoresques" n°10) – co-édition	95	.....	.....
— *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* – co-édition	125	.....	.....
vidéos			
— Cassette vidéo *William Vance* (26 mn) ❐	95/140*	.....	.....
— Cassette vidéo *Jean-Michel Charlier* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Morris* (27 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *"Signé Juillard"* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Alberto Breccia* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Uderzo* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Alex Barbier* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
revue			
— 9e Art n°1 (Saint-Ogan, Töpffer, Gotlib, l'autobiographie...)	135	.....	.....
— 9e Art n°2 (Herriman, Juillard, Ware, Calvin & Hobbes, la BD muette...)	115	.....	.....
— 9e Art n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...)	115	.....	.....
Frais de port : 25 F par article. À partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 100 F.		.....	.....

* Pour les vidéos : 95 F = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille ; 140 f = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

Règlement obligatoirement joint par chèque à l'adresse du CNBDI.
Paiement administratif accepté.

Date et signature

TOTAL ..... F TTC

RAPPEL :
Les adhérents à l'association des Amis du Musée de la bande dessinée bénéficient d'une réduction de 20% sur toutes les publications du Musée de la bande dessinée.

Votre n° d'adhérent :

◆ Pour tout renseignement : Lucette Robert au 05 45 38 65 60.

le Collectionneur de Bandes Dessinées

HISTOIRE & ACTUALITÉ DU 9ème ART

Revue trimestrielle • 3 rue Castex • 75004 Paris

23e année

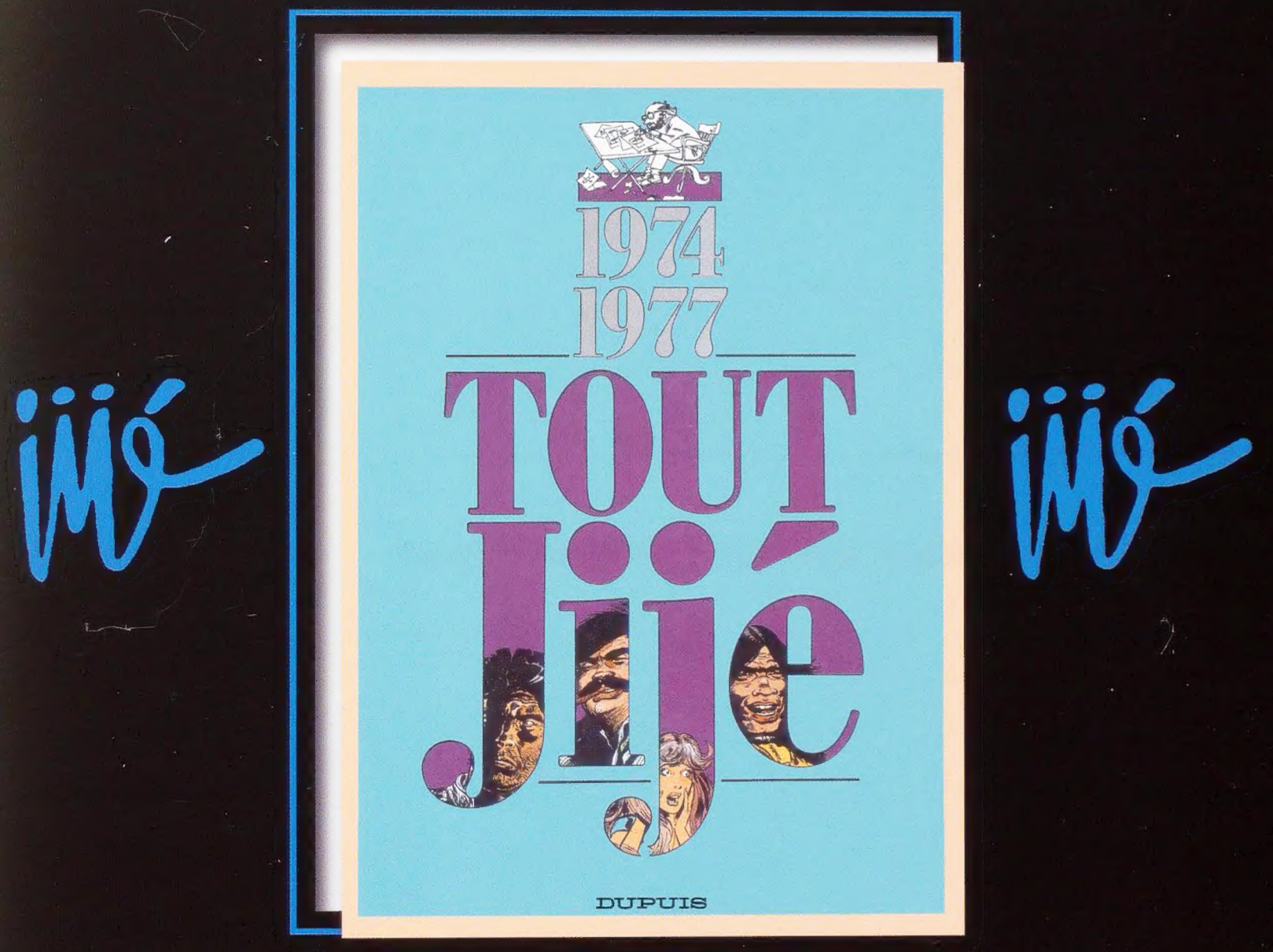
Flashage et photogravure : ANPHOCOLOR (Angoulême)

Impression : AZERTY (Angoulême)

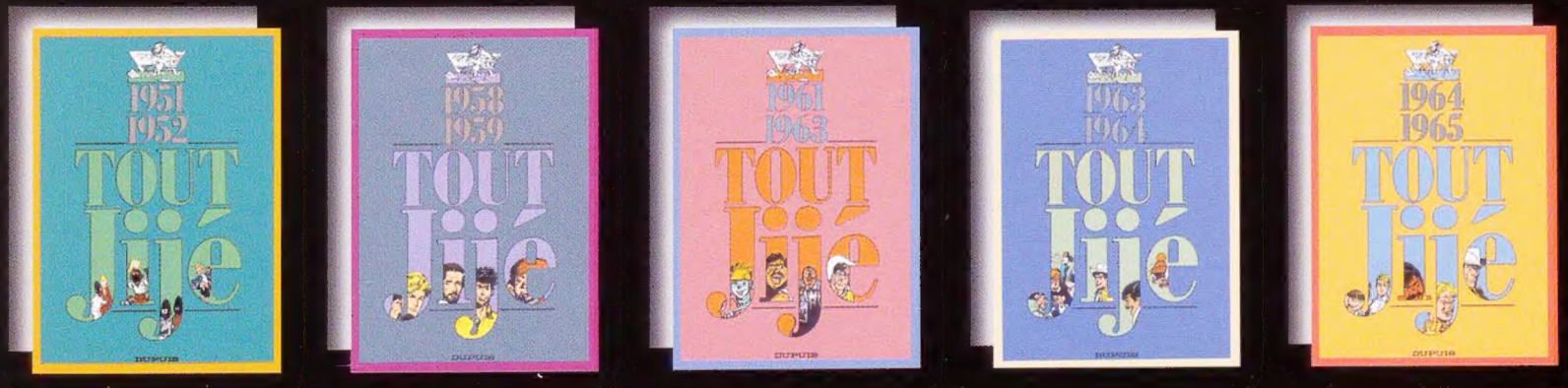
Dépôt légal : janvier 1999

UN AUTEUR HORS DU COMMUN
UNE SOMPTUEUSE COLLECTION

La collection Tout Jijé propose dix-neuf volumes regroupant bandes dessinées humoristiques et réalistes, cartoons, couvertures et illustrations pour "Le Moustique" et "Bonnes Soirées", préfaces et commentaires éclairants, documents introuvables aujourd'hui, etc. L'ensemble comprend de plus de très nombreux inédits de Jijé et couvre la production des œuvres de ce créateur de génie aux Éditions Dupuis, de 1938 à 1977.



19 VOLUMES PRÉVUS — 13 VOLUMES PARUS



AUX ÉDITIONS DUPUIS

CENTRE NATIONAL
DE LA
BANDE DESSINÉE
ET DE
L'IMAGE

ISSN N° 1268 - 757 X

9 771268 757005

115 F